

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

El amor y el padre en el análisis: clínica y cine en la cultura actual

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xochitl Romo Morales

Director
Gerardo Gutiérrez

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

**DOCTORADO EN FUNDAMENTOS Y DESARROLLOS
PSICOANALITICOS**

***EL AMOR Y EL PADRE EN EL ANALISIS:
CLINICA Y CINE EN LA CULTURA ACTUAL***

**XOCHITL ROMO MORALES
DIRECTOR: GERARDO GUTIÉRREZ**

Para Marina y Mauro

[...] Identifíquense con lo Real del Otro real: ustedes obtienen lo que he indicado con el nombre del padre; y es ahí que Freud designa lo que la identificación tiene que ver con el amor.

Lacan, 18 de marzo de 1975

INTRODUCCIÓN	9
1. La construcción de la memoria moderna: psicoanálisis y cine	9
2. A modo de método: una epistemología de las fronteras	14
3. Del psicoanálisis con el cine (y viceversa)	18
➤ “¿Qué es el día?”: “una mujer que se baña desnuda al anochecer”	21
➤ “¡Qué felicidad haber matado a nuestros hijos!”	23
➤ Alfred Hitchcock: lo siniestro en la ironía	27
4. Las críticas	34
5. Historia y síntoma	37
CAPITULO I: DOCUMENTAR LA FILIACIÓN	43
a. Retazos de un padre (padre pedacera)	44
b. Sobre la Pertinencia del tema	47
CAPITULO II: Edipo, Identificación y Filiación	52
1. Mito, Ficción y Montaje del padre (<i>por causa de las mujeres</i>)	53
2. Del mito y del mito en tanto mito freudiano	56
3. Entre el hombre moderno y el mito	73
4. Montaje del mito	77
5. Mito y estructura	82
6. Edipo en Lévi-Strauss	86
7. El amor, mito mediador de lo sexual	94
8. De las variantes y las versiones	98
9. Del roedor a la perra Lola/ tótem y pére-version	103
a. El hombre de las ratas, una clínica de la neurosis obsesiva	103
b. El padre y la mujer	105
c. La castración	107

d. De un padre (ideal) a Otro (deseante)	108
e. Padre simbólico, real e imaginario	111
f. La perra Lola y el padre	114
10. La transmisión del Edipo	123
a. Sobre la transmisión	132
b. A través del mito	136
11. Ficciones (Cheno y otras historias)	141
➤ Un Amo muerto	148
➤ La vida tiene la misma medida que la muerte	149
➤ Una ficción documental	150
➤ El Tótem en esta historia	153
12. Identificación sexual, generacional y con la polis	157
a. La identificación en la obra de Freud	159
b. Identificación edípica	162
c. Identificación en la obra de Lacan	166
d. Identificación sexual	175
e. Identificación generacional	180
➤ De las pulsiones al Edipo	180
➤ Sexualidad en el acto analítico	185
➤ La familia desordenada. Puntuación crítica del libro de Roudinesco	189
➤ Hacerse hijo	193
f. Identificación con la polis	199
➤ El padre <i>tocado de un ala</i>	202
➤ De Un padre al Otro	208
g. Identificación anudada: No pasa sino por los otros	211
CAPITULO III: REPRESENTACIONES DE LA FILIACIÓN	217

1.	Entre princesas, padres y bestias	218
h.	El padre	222
i.	La Bella	223
j.	La Bestia	225
2.	Muchos cuentos en resumidas cuentas	228
k.	El asesino sin mano	228
l.	Cannetella	229
m.	El novio bandido	230
n.	Sapia Liccarda	230
o.	Mariquilla la ministra	231
p.	El diablo novio	232
q.	El diablo marido	232
r.	La joven lista	233
s.	María Sibidí	233
t.	Rosa Verde	234
u.	La Picotora	234
v.	El mendigo	235
w.	La hija del limosnero	235
x.	La novia del ladrón	236
y.	La muñeca de miel	236
z.	El bandido y el ama de llaves	237
3.	Alienación y Separación	238
4.	El padre y sus hijas	241
5.	Hijas ¿sin madre?	242
6.	Amor y Pulsión	243
7.	Denegación y segregación: ¿Dónde está el padre?/¿Qué quiere una mujer?	245

1.	Este hijo no es mío	245
2.	Pasar al acto	247
3.	Algo pasa como segregación	250
4.	Documentales: filiación y creación	251
1.	La creación en lo cotidiano	253
2.	De un Rulfo al Otro: Del Olvido al no me acuerdo	256
3.	Maktub, Maktub: leer y escribir	261
4.	Los que se quedan: trayectos polifónicos del padre	264
5.	Nobody's Business: Documentar la filiación	271
	➤ Retrato o paisaje	271
	➤ Primer round	274
	➤ Segundo round:	
	la genealogía, la política y la máquina de coser	275
	➤ Tercer round: The home movies	280
6.	El blues de Paganini: La función cámara	287
	a. Padre congelado	291
	b. No hay padre sin deuda	293
7.	La línea paterna	296
1.	Los voladores y el olor de la vainilla	299
CONCLUSIONES: Del padre y la inscripción del amor		304
•	Al comienzo era el amor	304
•	Las fronteras	305
•	¡Padre!, ¿no ves que filmo? (el amor y el padre)	311
AGRADECIMIENTOS		317

ANEXOS	319
BIBLIOGRAFIA	324
FILMOGRAFIA	334
OTRAS OBRAS	335
RESUMEN EN INGLÉS	336

INTRODUCCIÓN: La construcción de la memoria moderna: psicoanálisis y cine

Ya sabes que en mi trabajo parto de la hipótesis de que nuestro mecanismo psíquico se ha establecido por un proceso de estratificación sucesiva¹, porque de vez en cuando el material preexistente de huellas mnémicas experimenta, en función de nuevas circunstancias, una reordenación según nuevos nexos, una reescritura (Umschrift). Lo esencialmente nuevo en mi teoría es, entonces, la tesis de que la memoria no está disponible de manera simple, sino múltiple, registrada en capas en diversas tipos de signos (Zeichen). En su momento afirmé una reordenación similar para las vías que llegan desde la periferia [del cuerpo a la corteza cerebral]. No sé cuántas de estas escrituras [transcripciones] existen. Por lo menos tres, aunque probablemente más.

Sigmund Freud, carta 52.

...Lo que hace que pueda haber deseo humano, que ese campo exista, es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado.

Jacques Lacan
6 de julio de 1960

Hacer memoria remite en psicoanálisis a “llenar las lagunas del recuerdo”² y sin embargo en una mirada más detenida resulta que es mucho más complejo. El inconsciente freudiano se sostiene en esta paradoja: se trata de una *memoria del olvido*, de una insistencia de lo no recordado que reaparece una y otra vez con distintas escrituras, pistas y rodeos metafóricos o metonímicos. El análisis se vuelve de este modo, una práctica de la memoria que repite su falla pues no capta del todo el hecho acontecido, y **el recordar, es un modo de construir el recuerdo con las**

² “Desde luego que la meta de estas técnicas (Psicoanalíticas) ha permanecido idéntica. En términos descriptivos: llenar las lagunas del recuerdo; en términos dinámicos: vencer las resistencias de represión.” Freud, Sigmund, *Recordar, repetir y reelaborar*, OC, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

huellas y formaciones de lo inconsciente que presentifican una marca que jamás será recordada (la uverdrängt).

El psicoanálisis junto con otros autores del siglo XX³ es capaz de señalar la urgencia de dar lugar a la memoria, pues el sujeto es llamado por las marcas de su historia una y otra vez. Se trata de eso que Freud denominó “rememoración”, no como exactitud en los hechos pasados, sino como una relectura constante de lo acontecido. En primer lugar, la relectura que hace el inconsciente en su propia operatoria⁴ y en segundo, la relectura que hace un analizante en el diván a partir de su discurso en transferencia. El analista responde al llamado⁵ que se le hace desde la estructura misma del sujeto, desde las huellas significantes que lo marcaron de modo inconsciente.

Freud pensó la memoria como una relación entre escritura indeleble y un sistema de percepción que interrumpe, que hace que se olvide lo que se escribió sin que desaparezca la escritura del todo (como en la pizarra mágica)⁶; e insistió en que existe una especie de relectura o reescritura del recuerdo que atraviesa el olvido.

También el análisis servirá para poder “olvidar” de otro modo, o librarse de un sentido fijo en el recuerdo inconsciente: interpretándolo, e incluso diremos construyendo su interpretación el sujeto se permitirá dar la vuelta a la página de ciertos dolores y pesadumbres.

En 1937 propuso el término “**construcción**” como la tarea del analista y este sólo hecho hace compleja la noción del recuerdo deseante y de su **interpretación**. Dice Freud: “... la operación del analista (...) Tiene que colegir lo olvidado desde los

³ En su investigación Victor Novoa y Raquel Montes aluden en este sentido a la relación del psicoanálisis con Proust y su “memoria involuntaria” y a W Benjamin que piensa el tiempo como sujeto. Ver: Novoa y Montes: *Freud, Proust, Benjamin: Psicoanálisis y Filosofía de la Historia en Síntesis Inconstruible*. <http://www.latindex.ucr.ac.cr/reflexiones-87-2/rfx87-2-09.pdf>, visto el 9 de septiembre de 2013.

⁴ Ver la carta 52 de Freud en Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904), Amorrortu, Argentina, 1999.

⁵ Dice Lacan: “...se puede llamar al sujeto a que regrese a sí en el inconsciente (...) Este fundamento le brinda su verdadera función a lo denominado en análisis rememoración. La rememoración no es la reminiscencia platónica, no es el regreso (...) de una verdad suprema. Es algo proveniente de las necesidades de estructura, de algo humilde, nacido a nivel de los encuentros más bajos y de toda la barabanda parlante que nos precede, de la estructura del significante (...)”. Lacan, Jacques, *Seminario 11: Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p 55

⁶ Freud, Sigmund, Notas sobre la pizarra mágica, (1924), OC, tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires, 1997, pp 240-247.

indicios que esto ha dejado tras sí; mejor dicho: tiene que *construirlo*”⁷. Desde nuestra perspectiva Freud subraya y toma partido en este texto, sobre la noción de verdad **elaborada** históricamente; promoviendo que a partir de ciertos restos conservados se construye una versión “verdadera”, pero nueva. La memoria, en tanto histórica, es algo que se construye y se construye como un inédito. Jacques Lacan retomará esta idea para decir que “La historia no es el pasado, sino el pasado historizado en el presente...”⁸. Por nuestra parte pretendemos decir, que la memoria se construye con las huellas del pasado que desembocan a veces en los malestares más trágicos, y que es indispensable armar un relato para que la memoria retorne por vía de un mito, una ficción o un montaje y tenga así efectos de un tránsito subjetivo menos sufriente.

Sostenemos que el deseo inconsciente excede al destino indeleble y exige una nueva producción, un versionarse. Veremos más adelante que el destino puede estar escrito, pero que hace falta que el sujeto realice una lectura (y la lectura, ya se sabe, transforma lo escrito).

Partimos de la idea de que a pesar de que es distinto el archivo histórico en la cultura (por ejemplo los juicios de la verdad o comisiones de la verdad) y el recordar del sujeto; el psicoanálisis comparte en algunos puntos la construcción de la memoria del olvido con el arte y la cultura.

Freud solía inspirarse en el arte y Lacan llega a formular en el seminario sobre la ética que el inconsciente es transportado por la literatura. Dice también que “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de un vacío”⁹. Vacío que él relaciona con la sublimación y con la Cosa freudiana. Quizás por eso podemos decir que desde Freud, un analista supervisa sus casos con las obras de algunos artistas, porque el análisis también se organiza recorriendo un vacío. Este vacío, esta oquedad es la laguna del recuerdo y también la pregunta por lo acontecido en la infancia o en las generaciones antecedentes, hechos nunca fuera del contexto de una ciudad y un tiempo.

⁷ Freud, Sigmund, Construcciones en el análisis, (1937), OC, tomo XXIII, Amorrortu, Argentina 2001. P 260

⁸ Lacan, Jacques, Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud, Paidós, Argentina, 1996, p 27.

⁹ Lacan, Jacques, Seminario 7, La ética del psicoanálisis, Paidós, Argentina, 2000, p. 160

Construimos nuestra historia, elaboramos nuestra memoria, hacemos la lectura que trastoca algo del destino fatal, con un relato armado con fragmentos, alrededor de una falta de significación sobre la sexualidad y la polis entre generaciones.

Propongo enfocarnos en el litoral del psicoanálisis con el arte; más específicamente en el cine que ha acompañado la clínica y la teoría de los analistas desde hace tiempo. El cine no sólo fabrica sueños, sino “casos”. En la presente tesis abordaremos el cine en su máxima expresión cotidiana: el cine documental donde los cineastas que estudiamos, decidieron contar sus propias historias, en especial la relación de cada uno con su padre o abuelo (Salvo “El blues de Paganini” que no es el padre de los cineastas pero que tiene la misma intención de construir un padre hecho de secuencias y cortes de imagen en movimiento).

La propuesta que recorre el trabajo versa sobre historias del padre y su deseo amoroso. Parto de que así como la memoria tiene una huella inalcanzable (la *uverdrängt*, S1) que retorna con una serie de fantasías, síntomas y creaciones que la recuerdan; así, un padre tiene como estructura un carácter enigmático que ha calado hondo y que retorna como un mito, un collage, una urdidumbre, una almazuela tejida con olvidos, recuerdos a voces, fragmentos venidos de distintos tiempos y espacios, de tal modo que se tratará de un *padre pedacera* con el que el sujeto armará su porvenir no ideal, ni fijo o completo sino deseante y en movimiento.

Desde la perspectiva del presente trabajo retomar estos casos del cine documental, es una manera de preguntarse por la vigencia del Edipo y la Función Paterna en la cultura y en los análisis llevados a cabo en las consultas de los analistas hoy en día. Es un modo de indagar también los efectos de la entrada, el trayecto y final del análisis: ¿Por qué hace falta contar historias personales en la pantalla? ó ¿por qué contar la propia historia en el diván?; ¿por qué hay una necesidad de hacer “publico” lo más privado? Se lanza la pregunta por el padre, por sus historias, por sus objetos y misterios en la pantalla grande, así como en el foro que constituye un diván si detrás hay un analista que retoma los asuntos con el Otro.

En el cine y en el análisis abundan las historias sobre “un padre” ausente, lejano, equivocado, humillado o en el reverso: un padre exitoso pero enloquecedor.

Nos interesa no el padre en sus síntomas, fallas, triunfos o en su descripción fenomenológica sino en su presencia sostenida, o no, frente a una mujer y al deseo amoroso.

No sólo el deseo surge de la metáfora paterna, sino que el *amor* y el *padre* son dos enigmas que se entretajan en lo inconsciente y que se convierten en claves de los relatos del diván y la pantalla. Lacan propuso para ambos el concepto de *metáfora*.

Aunque el acento está puesto en la función paterna, es un tema que lleva a pensar el deseo amoroso: tal y como Freud lo dijo para el Edipo. Abordaremos cómo se necesitan y se construyen ambos temas en el relato: se realizan juntos al tiempo del versionar del mito, de la ficción y el montaje de una historia que se hace verdadera al contarse.

2. A modo de método: una *Epistemología de las Fronteras*

Interpretar el arte es lo que Freud siempre ha descartado, siempre ha repudiado. Lo que se llama (...) psicoanálisis del arte, en fin, es algo que debe ser aún más descartado que la famosa psicología del arte, que es una noción delirante. Del arte tenemos que tomar la inspiración (á prendre de la graine). Al arte debemos tomarlo como inspiración para otra cosa, es decir, para hacer de él ese tercero que no está todavía clasificado; ese algo que se apoya (accoté) en la ciencia, por un lado, y que se inspira en el arte, por otro lado. E iría incluso más lejos: que no puede hacerlo sino en la espera de tener, finalmente, que callarse (donner sa langue au chat).

Jacques Lacan¹⁰

Una de las ideas más generalizadas sobre el saber académico está fundada en la idea de que existen por separado y salvados de modo impermeable, los campos de la filosofía, la ciencia y el arte. Sin embargo, en la historia de dichas disciplinas encontramos innumerables ejemplos de cruce de caminos que en una especie de diálogo, hacen de motor para el desarrollo de cada una: los artistas parafrasean a la filosofía en sus obras, los filósofos discurren sobre el arte a través de la estética y la ciencia se vuelve objeto de preocupación, crítica y reflexión, tanto en el ámbito de la creación, como en el pensamiento filosófico. De ahí, por ejemplo, la existencia de la *ciencia ficción* en donde comúnmente encontramos, tanto en la literatura como en el cine, dilemas éticos, propios de la filosofía o las ciencias sociales: sobre todo lo que gira alrededor de las relaciones del hombre con las máquinas, el tiempo, el porvenir, la vulnerabilidad y la decadencia de las “certezas” de la modernidad tecnologizada.

Podemos pensar que más allá de las divisiones que proponen las escuelas y universidades, es *en las fronteras* entre un quehacer humano y otro, donde pueden producirse las invitaciones a crear, a inventar una relación, a descubrir con las

¹⁰ Lacan, Séminaire *Les non-dupes errent*, 21, clase del 9-4-74, inédita. Citado por Harari, Roberto en el Prefacio de *Polifonías del arte en psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

herramientas de un discurso la percepción de un evento, a imaginar espacios nuevos o producir un diálogo, una emoción estética, un estremecimiento, una historia, una reflexión, una idea. Es entonces que el deseo de saber y de hacer arte se convierten en una **epistemología de las fronteras**, es decir, que ahí donde los discursos hacen linde con otras expresiones, es donde surgen nuevos conocimientos y saberes relacionados con la verdad del sujeto.

Quizás el ejemplo más destacable sobre el encuentro de distintos espacios del conocimiento, el saber y el arte sea, precisamente, el cine. Ahí confluyen la tecnología, que es el resultado de la investigación científica, la música, la actuación, la fotografía, la dramaturgia por un lado; y por el otro, las reflexiones de la academia en su relación con las creencias, la vida cotidiana, el poder, la poesía, el inconsciente, el amor y la muerte. Es, del mismo modo, generador de trabajos sobre las prácticas culturales e implicaciones que el cine tiene como espectáculo, medio de comunicación y artístico.

Esta abundante confluencia explica el hecho de que el cine aparezca sin identidad totalmente estable. Recordemos que desde sus inicios tuvo serios problemas para situarse en una categoría definitiva y se anunciaban las primeras proyecciones como “una serie de fotografías (...) un circo, (...) una exposición, (...) una representación teatral”, etc¹¹. En este mismo sentido, cada vez que se incorporan nuevos elementos tecnológicos, o de práctica comercial y de usos, sufre de nuevo una crisis que dificulta la estabilidad de su definición¹²: así ocurrió con la introducción del sonido y del color o la incorporación del video y de la animación por computadora; del mismo modo que la experiencia de ver cine cambia radicalmente con la creación de multisalas cinematográficas y la influencia de la televisión, el cable, las videocaseteras o los dvds, blu rays¹³, y por supuesto toda la gama ofrecida vía internet. El cine se vuelve en ocasiones tan difícil de acotar que por ejemplo, cuando intentamos definir los géneros, terminan no sosteniéndose las categorías¹⁴: con el paso de los años, una película que era de terror, pasa a ser infantil y una que fue intensamente erótica, termina siendo melodrama que se trasmite a las dos de la tarde por la televisión local (toda la tradición de las películas de rumberas en México sufrió

¹¹ Ver. Altman, Rick, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis” en *Archivos de la Filmoteca* no. 22, Febrero 1996.

¹² Ibid

¹³ Ahora, por ejemplo, los cinéfilos pueden mirar el proceso para crear una escena o los comentarios del director.

¹⁴ Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.

este destino), ó, en el mismo filme encontramos la mezcla de “géneros”: bien podemos toparnos con un musical romántico y bélico (por ejemplo *The sound of music* –1965-) o un western galáctico (*Star Wars*–1977-), por citar algunos ejemplos taquilleros. Por otro lado, tampoco podemos hablar de cine de “autor” sin ser importunados por críticas que aluden a que el cine se hace de modo colectivo, que el autor es un mito inventado por *la nueva ola* o que son los estudios productores quienes deciden el rumbo de una cinta.

En todo caso lo que define al cine es que está siempre inacabado, constantemente re-formulándose con las propuestas de los estudios, las demandas del mercado, los nuevos inventos y las voces de los críticos. Pero, sobre todo (y ésta es una de las propuestas del presente capítulo), estableciendo una relación con las influencias de lo que ocurre en el ámbito de lo académico y social, porque, en general, los cineastas se sienten atraídos por los problemas de su tiempo y por los pensadores más fundamentales. Por ello el cine se reinventa a sí mismo a partir de sus relaciones, acudiendo a sus (des)bordes con *los otros*.

Una frontera importante del cine, es aquella que señala su relación con el territorio habitado por el psicoanálisis. Marcados por la coincidencia temporal puesto que nacieron en la misma época, productos ambos de finales del siglo XIX y principios del XX, el cine y el psicoanálisis comparten la pasión por lo humano. Entre ambos hay una historia en la que se han celebrado intensos idilios y agudas contiendas puesto que, como toda relación de amor, no carece de espacios de odio.

Localizamos lo actual de esta relación si echamos un vistazo a las publicaciones actuales de psicoanálisis para encontrar que los analistas hablan y escriben de cine constantemente. Hallan ahí, un territorio donde residir junto con su palabra analítica y, aún cuando puedan plantear conceptos que para algún simple amante del cine son poco claros o ajenos, las aportaciones no dejan de ser interesantes en lo que respecta al testimonio de una seducción cinéfila, junto con la pasión por el psicoanálisis. María Méndez¹⁵ da cuenta, de la posibilidad de utilizar el cine como herramienta para el tratamiento de la psicosis. A partir de la técnica del montaje, el cine le permite a esta psicoanalista argentina, pensar la dirección de la cura: los pacientes hacen cine en el hospital psiquiátrico; lo que implica que tienen que grabar, seleccionar, “organizar” los elementos visuales y sonoros, cortar y juntar (editar) para

¹⁵ Méndez, María, *Psicoanálisis () Cine: montaje paralelo*. En *Fluctuat* no. 2: “Lo actual en psicoanálisis, condiciones de su práctica”. , Letra Viva, Buenos Aires, 2004.

crear historias, para construir *sus* historias. Habría que anotar que no es poco serio lo que se propone: una analista que está frente al abismo de la locura, frente a las vidas desgarradas de pacientes reclusos en un hospital, decide tomar como recurso de su clínica nada menos que al cine. Ella ofrece la posibilidad de que el cine exista para aquellos que no existen; que esos que han sido alienados, olvidados o dopados produzcan una obra que luego será vista por algún otro¹⁶. En principio esto significa que el psicoanálisis piensa al cine como un aparato dispuesto a la sinrazón: el cine como escritura probable, más allá de la comunicación coherente -porque los delirantes podrán no ser congruentes, pero no por eso, están incapacitados para *montar* una historia-. Porque además, el cine sólo tiene que ser “coherente” en el estilo clásico (classical style) de la narración cinematográfica de Hollywood con toda la garantía de unidad textual que esta conlleva.

Habría que estar atentos al resultado de este trabajo: tal vez no nos encontraremos con el calculado plano/contraplano, ni con transiciones suaves, tampoco serán obras de arte, pero sí, historias que crean un nuevo sentido reorganizando la relación con el significante.

Por su parte el cine ha tomado al psicoanálisis como un interlocutor constante. Ciertamente algunas veces lo hace para señalar, más a los psicoanalistas que al psicoanálisis en sí mismo, sus excesos interpretativos: pensemos en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), de Luis Buñuel, donde hay un personaje psicoanalista, protagonizado por un enano que cree poder adivinar todo y termina siempre sin entender lo que ocurre -curiosa broma del director que en muchos momentos de su producción artística se hermanó con la propuesta freudiana-; pero, de cualquier modo, la historia del cine no puede contarse sin su relación con el psicoanálisis.

¹⁶ En algún momento previo de la historia del arte (1922), se estableció esta relación entre locura y creación, aunque sin objetivos clínicos directos pero considerando los dibujos, pinturas y esculturas de los enfermos mentales: Prinzhorn, *El sentimiento esquizofrénico del mundo*, Enciclopedia “El arte del siglo XX (1900-1949)” tomo I, Barcelona, Salvat, 1990, p.265

3. Del psicoanálisis con el cine (y viceversa)

En un período de mi vida más psicoanalítico, solía pensar que el travelling de acercamiento era el movimiento del niño corriendo hacia su madre, mientras que el travelling de alejamiento era lo contrario, el movimiento del niño tratando de huir.

Bernardo Bertolucci

Freud nunca pensó el cine, ni le dedicó un espacio en los textos del psicoanálisis. Salvo quizás un solo comentario en su obra para despreciar el cine como algo no culto: “...Los parientes incultos de nuestros enfermos –a quienes solamente les impresiona lo que se ve en el cinematógrafo-, nunca dejan de manifestar su duda de que ‘meras palabras puedan lograr algo con la enfermedad’”.¹⁷

Se sabe que en 1909 en la ciudad de Nueva York, fue al cine por primera vez acompañado de Ferenzci pero no se registro el efecto que para él tuvo dicho evento, luego al parecer hizo algunos comentarios a los periodistas que le preguntaban sobre la obra de Chaplin cuando este último visitó Viena y finalmente fue siempre renuente a que el psicoanálisis fuera llevado a la pantalla. Cuando el cineasta alemán G.W. Pabst en 1925 le hizo una propuesta a Freud para que asesorara la primera incursión del psicoanálisis en el cine, sobre un caso de impotencia sexual. Freud respondió en una carta Karl Abraham, quien ya se había involucrado con la idea: “(...) El famoso proyecto no me agrada (...) Mi principal objeción es que no creo posible ofrecer una representación plástica satisfactoria de nuestras abstracciones. Y tampoco vamos a dar nuestro consentimiento a cualquier cosa insípida”¹⁸

¹⁷ Freud, Sigmund, Conferencias de introducción al psicoanálisis, OC, tomo XV, Amorrortu, Buenos Aires 1999, p. 15.

¹⁸ Visto en: http://www.elpsicoanalisis.net/index.php?option=com_content&view=article&id=106:freud-y-el-psicoanalisis-en-el-mundo-del-cine&catid=43:articulos-cine&Itemid=162, Revista: El psicoanálisis.net, 2013.

La película se llamó “Misterios de un alma” o “Secretos de un alma” (“Geheimnisse Einer Seele”) y es de 1926. En el cartel aparece el rótulo: “A Psychoanalytic Triller”¹⁹. Karl Abraham forma parte de los guionistas del filme.

Luego en la misma carta a Abraham quien todavía era director de la asociación psicoanalítica internacional, dirá algo que para este trabajo es relevante: “El Sr. Goldwyn se mostró al menos bastante inteligente como para centrarse en aquel aspecto de nuestro tema que puede ser objeto de una adecuada representación plástica, **el amor(...)**”²⁰

Aún cuando el cine no era de su total agrado (justo porque el cine tardó un tiempo en ser parte del gusto de la gente “cult”), Freud sostuvo un trabajo importante sobre la plástica de Miguel Angel, Da Vinci, Signorelli y otros, porque el arte lo remitía siempre al mismo asombro de sus interrogantes en la clínica de las neurosis y a su propuesta sobre el inconsciente cuando ésta era impensable para la ciencia de su época. ¿Dónde sino en el campo del arte, podía encontrar Freud el eco de sus temas de investigación: el incesto, los sueños, el placer, el deseo, el mal, la muerte? Los analistas colegas de Freud y de las siguientes generaciones siguieron este camino tomando las obras de diversos artistas como vías para la continuación del pensamiento analítico. Por citar algunos ejemplos, Ernest Jones hizo un trabajo sobre Hamlet, Marie Bonaparte a su vez publicó un texto sobre “El corazón delator” de Edgar Allan Poe,²¹ y por su parte, Jung realizó un estudio sobre Picasso²². A partir de ahí la tinta no ha dejado de correr intensamente; los temas se han centrado en las posibilidades creativas del inconsciente, la posible relación con la cura y el deseo, las biografías de diversos artistas y los significados del arte para la cultura.

Por otro lado algunos historiadores del arte han tomado una perspectiva psicoanalítica para recorrer la producción creativa, especialmente, del siglo XX²³.

Los psicoanalistas volvieron su atención sobre las manifestaciones reveladoras del arte, pero también, algunos creadores se sorprendieron con las propuestas inéditas del campo inaugurado por Freud. Reconocían abiertamente al profesor como uno de los

¹⁹ Ver anexo.

²⁰ Ibid: las negritas son mías.

²¹ Citado por Bordwell en “Significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica”, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 90-91.

²² Del Conde, Teresa, “Arte y Psique”, Plaza & Janés, México, 2002.

²³ Se citan estudios de Ernst Kris y Ernst Gombrich. Ibid. p. 14

pilares de la cultura de principios del siglo pasado y a su obra como una inspiración para el desarrollo artístico. Esto queda testimoniado en una carta entregada al psicoanalista por Thoman Mann en su cumpleaños número ochenta (en mayo de 1936) firmada entre otros por, Herman Broch, Salvador Dalí, Herman Hesse, James Joyce, Pablo Picasso, H.G. Wells, Aldous Huxley, André Gide, Virginia Wolf y Paul Klee.²⁴

Si bien Freud, que amaba profundamente el arte, no se dejó seducir por el cine, hubo otro que sí: Jacques Lacan tuvo una relación intensa con el cine no sólo porque Silvia Bataille, la que luego fuera su compañera, fue actriz en filmes de cineastas como Jean Renoir (*El crimen de monsieur Lange* –1935- y *Un día de campo* –1936-²⁵), sino porque en diversos momentos de su enseñanza se detuvo a plantear cuestiones sobre cine. Como muestra citamos que en el seminario sobre *La ética del psicoanálisis* trabaja algunas secuencias de *Nunca en domingo* de Jules Dassin –1960²⁶- y en 1976²⁷ retoma la película de Nagisa Oshima, *El imperio de los sentidos*, para pensar la *fantasía de castración*.

Como se verá más adelante, tanto Freud como Lacan se convirtieron en referencias cinematográficas y en pilares de una tendencia en la investigación de las imágenes fílmicas.

²⁴ *ibid*, p. 41.

²⁵ Roudinesco, Élisabeth, *Lacan, esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. FCE, Colombia, 2000, p. 196.

²⁶ (...)Es el filme de Jules Dassin, *Nunca en domingo*. El personaje que nos es presentado como maravillosamente ligado a la inmediatez de los sentimientos pretendidamente primitivos, en un barcito del Pireo, se pone a romperle las narices a quienes lo rodean por no haber hablado convenientemente, es decir, según sus normas morales. En otros momentos, toma una copa para marcar el exceso de su entusiasmo y de su satisfacción y la estrella contra el suelo. Cada vez que se produce uno de estos estrépitos, vemos que la caja registradora se agita frenéticamente. Encuentro esto muy bello e incluso genial. Esa caja define muy bien la estructura con la que nos las vemos.(...) Lo que hace que pueda haber deseo humano, que ese campo exista, es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado (...)Kant pudo reducir a su pureza la esencia del campo moral queda en su punto central que es necesario que haya en algún lado lugar para la contabilización. Lacan, Jacques, *El seminario*: sesión del 6 de julio de 1960.

²⁷: ...L'erotisme féminin semble y etre porté (...) semble porté á son extreme; et cet extrême est le fantasme ni plus ni moins de tuer l'homme. Mais meme ca ne suffit pas. Il foau qu'après l'avoir tué, on va plus loin. (...) Lacan, Jacques.16, mars, 1976

1. “¿Qué es el día?: una mujer que se baña desnuda al anochecer”

El caso más conocido de influencia psicoanalítica es la del movimiento surrealista que se apasionó por la locura, la infancia, los sueños, las huellas del inconsciente y la asociación libre como medio privilegiado para la creación. Los surrealistas reconocen abiertamente su relación con el pensamiento psicoanalítico en el famoso manifiesto de Breton de 1924:

(...) la explotación de los descubrimientos de Freud abrieron al surrealismo una vía nueva de investigación artística prácticamente ilimitada. El automatismo psíquico como principio creador se convierte en un método compartido por los artistas surrealistas, que quieren llegar por el sueño, el onirismo, al mundo de las imágenes.²⁸

En el surrealismo la creación surge de un alejamiento de la razón en favor de la parte incontrolada del sujeto: lo inconsciente. Al mismo tiempo, trata de renunciar a la noción de individualidad y apuesta a lo que surge entre el artista y su acto automático, es decir, no pensado ni censurado por la conciencia moral; cuestión que tiene algunas veces la consecuencia de la creación socializada en juegos de asociación colectiva como el juego entre Bretón y Benjamín Péret de respuestas dadas en el desconocimiento de la pregunta del otro, el llamado *cadáver exquisito*:

¿Qué es el día?: una mujer que se baña desnuda al anochecer;
¿qué es el suicidio? Varios timbres ensordecedores; ¿qué es la violación? El amor por la velocidad²⁹.

El efecto de sentido se abre sin que intervenga, de ninguna manera, la voluntad o la intención individual, ni ninguna otra categoría de las psicologías positivas: la inteligencia, la razón, la conciencia.

Siguiendo los pasos históricos del movimiento, resulta que este trenzado con la propuesta del psicoanálisis se extendió más allá de la admiración por los escritos freudianos. Lacan formó parte activa de los círculos surrealistas escribiendo dos

²⁸ Enciclopedia: “El arte del siglo XX (1900-1949)” tomo I, pp.358, ed. Salvat, Barcelona, 1990.

²⁹ El juego de *preguntas y respuestas* consiste en escribir sobre una hoja de papel una pregunta a la cual responde el otro, también por escrito, sin haberla leído. Ibid. p. 338

artículos para *Le Minotaure* (revista surrealista) en el año de 1933 e invitando a poetas colaboradores a los pabellones del Hospital Sainte-Anne para decorar las paredes con escritura automática³⁰. Además, a partir de esta relación abierta entre la locura y la creación, Salvador Dalí escribió un artículo llamado *Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista*, apoyándose en la tesis de Jacques Lacan sobre *La psicosis paranoica y su relación con la personalidad*³¹

Hay que apuntar también que el psicoanálisis ocupó un lugar importante en la vida de grandes artistas y filósofos de la época. Autores surrealistas en sí mismos y otros que tenían una relación de estira y afloja con dicho movimiento, como es el caso de Georges Bataille, declaraban su importante vínculo con el psicoanálisis. En el caso de Bataille se refiere a la relación entre su análisis con Adrien Borel y el acceso a la escritura: *El primer libro que escribí (Historia del ojo) (...) no pude escribirlo más que psicoanalizado, sí, al salir de ello. Yo creo poder decir que sólo liberado de esa manera pude escribirlo.*³²

Citamos también la experiencia, hecha literatura en sus diarios, del análisis de Anaïs Nin en un primer tiempo con René Allendy y después con Otto Rank. De su análisis con Allendy podemos leer: *Allendy ha despertado en mi la inteligencia, porque los sentimientos estaban hundiéndome, la vida me estaba hundiendo. Me dio la fortaleza, gracias a la cual libero mis pasiones y mis instintos sin morir, como antes (...)* Y de Rank: *...Retrato del Dr. Rank: Impresión de su agudeza, viveza, curiosidad y espontaneidad. Lo opuesto a la fórmula preparada, automática y mecánica (...) Impresión de una aventura mental distinta con él...*³³

De modo que, de la mano de ese psicoanálisis que no se dejaba absorber fácilmente por las instituciones de la normatividad, los artistas de los años 20s y 30s, surrealistas o cercanos de alguna forma al movimiento, generaban escándalo cotidianamente en los círculos artísticos de París y en la sociedad que los observaba con precaución mientras ellos practicaban el “amor libre”, insultaban a los miembros de la iglesia, se

³⁰ Ver: Forrester, John: *Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*. FCE, México, 1997.

³¹ Ver: Morales, Helí: *Sujeto del inconsciente. Diseño epistémico*, Ediciones de la Noche, México, 2001.

³² Bataille, Georges, citado por Roudinesco, Élisabeth, *Lacan, esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. FCE, Colombia, 2000, p. 186.

³³ Nin, Anaïs. *Incesto. Diario amoroso (1932-1934)*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004: p. 23 y p 367.

bañaban desnudos en las fuentes, se reían de los conservadores y de los valores “burgueses”; inventaban una contramoral y una forma distinta de enfrentar el deseo: entendiendo que no se podía ignorar ni disimular, había que defenderlo con todas sus consecuencias. Al mismo tiempo, se reunían con las inquietudes intelectuales que proponían una transformación en la concepción de la subjetividad humana.

2. “Que felicidad haber matado a nuestros hijos”

En la historia la cinematografía mundial existen realmente pocas obras consideradas surrealistas en su totalidad: 1) *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac, de 1926; 2) *El perro andaluz* que Luis Buñuel realizara junto con Dalí en 1928 y 3) *La edad de oro* del mismo director que apareció en 1930³⁴. Aunque además estaban *L'etoile de mer* de Man Ray -1929- y *La sang d'un poète* de Jean Cocteau -1930-, las obras de Buñuel son las más conocidas. He aquí la sinopsis de la primera:

a. *Era una vez*. Un hombre (Buñuel) saca filo a su navaja, luego se corta un poco con ella el dedo, sale al balcón, una nube “corta” la luna y él con su navaja corta también el ojo de una joven que permanece impasible (Simone Mareuil). b. *Ocho años después*. Un hombre vestido de manera extraña, va en bicicleta (Pierre Batcheff) y cae accidentado frente a la casa de una joven, la joven lo recoge besándolo. La chica cuida la ropa del hombre accidentado, luego el personaje aparece asombrado ante un hormiguero en la palma de su mano. Los dos personajes contemplan por la ventana que un hombre (o mujer, no queda claro) inspecciona con un bastón una mano cortada tirada en la acera, luego es atropellado ante la mirada de los personajes. El ciclista acosa sexualmente a la mujer, la persigue por la habitación y, ante el rechazo de ésta, arrastra un pesado piano con burros muertos encima y dos curas amarrados. c. *Como a las tres de la mañana*. El ciclista emerge de entre su ropa y un hombre aparece en la puerta para regañarlo. d. *Dieciséis años antes*. Un “doble” del personaje lo sigue

³⁴ Como ejemplos se cita a Dulac y a Buñuel en: Romanquera Joaquim y Thevenet Homero, “Fuentes y documentos del cine”, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

regañando y castigando en la misma habitación, el ciclista le dispara y éste muere en el campo sobre el torso de una mujer. La joven observa una mariposa. Entran en una pelea donde el ciclista queda sin boca y ella sin bellos en las axilas. La muchacha sale enojada de la habitación sacándole la lengua y entra a una playa, donde se encuentra con otro hombre con quien parece estar muy feliz. e. *En la primavera*. La chica y su acompañante aparecen enterrados, inertes, en la playa. *Fin*.

Es bien sabido que lo que seguía en la presentación de esta película era tirar pedradas al público. Buñuel tenía los bolsillos llenos de piedras y estaba dispuesto a hacer un acto surrealista para finalizar su obra. Sin embargo, quedó tan sorprendido por los aplausos, que desistió de ello.

Un perro andaluz nos recuerda nuestros sueños: la ausencia de la boca en un rostro, bellos de la axila de ella que sustituyen a la boca de él, una mano cortada, los burros desangrándose por los ojos, la pareja enterrada en la arena hasta la cintura, etcétera. Estas imágenes, incomprensibles desde el punto de vista de lo racional, no siempre son fáciles de mirar: por ejemplo el globo ocular siendo cortado con una navaja o el hormiguero en la palma de la mano del personaje. Buñuel mismo cuenta que estas imágenes vinieron de sueños de él y Salvador Dalí respectivamente³⁵.

En la otra película, *La edad de oro*, somos testigos de imágenes contrarias a los ideales de la familia burguesa: un hombre que le dispara a un niño y lo mata o el diálogo de la pareja: “qué felicidad haber asesinado a nuestros hijos” dice ella y él contesta totalmente embriagado: “oh, mi amor, oh mi amor”. Para Buñuel las películas, aunque cercanas, son distintas: *Un perro andaluz no hay crítica social ni de ninguna clase. En La Edad de Oro sí. Hay un parti pris de ataque a lo que puede llamarse ideales de la burguesía: familia, patria y religión.*³⁶

Esta película provocó los mayores escándalos puesto que fue detestada por la derecha que se sentía ofendida en sus valores esenciales. Las anécdotas son muchas, pero en el caso de *La edad de oro*, sucedió que al Conde Noailles (aristócrata de gran renombre, que financió la producción) lo expulsaron del Jockey Club, del que era presidente y el

³⁵ De la Colina, José y Pérez Turrent Tomás. “Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior”, CONACULTA, México, 1996, p. 36.

³⁶ De la Colina, *ibid*, p. 47.

papa Pío XI, estuvo a punto de excomulgarlo. Después en el estudio 28 la ultraderecha tomó por asalto el lugar destruyendo el cine con hachas y bombas fumígenas y desgarrando con cuchillos cuadros de Dalí y Tanguy.³⁷ La película quedó prohibida por cincuenta años.

A pesar del mismo director, que detesta que se trate de explicar las imágenes de sus películas, algo de lo que vemos en estos trabajos, invita a pensar en la propuesta de Freud de *La interpretación de los sueños*³⁸ que intenta dilucidar el lenguaje, aparentemente incomprensible del inconsciente. Y aun cuando Buñuel y quizás todos los artistas, propone que simplemente habría que “sentir” la obra, la película promueve la asociación en el espectador y la búsqueda del sentido poético tal y como Freud lo sitúa en el sueño:

El contenido del sueño nos es dado, por así decir, en una pictografía, cada uno de cuyos signos ha de transferirse al lenguaje de los pensamientos del sueño. Equivocaríamos manifiestamente el camino si quisiésemos leer esos signos según su valor figural en lugar de hacerlo según **su referencia signante**. (...) La apreciación correcta (...) sólo se obtiene, como es evidente, cuando en vez de pronunciar (...) veredictos contra el todo y sus partes, me empeño en remplazar cada figura por una sílaba o una palabra que aquella es capaz de figurar en virtud de una referencia cualquiera. Las palabras que así se combinan ya no carecen de sentido, sino **que pueden dar por resultado la mas bella y significativa sentencia poética**³⁹.

El psicoanálisis señaló la locura, el padecer y los sueños como espacios que abren los temas que con mucho esfuerzo la cultura intenta olvidar: que en el deseo existe una libertad que en la vida cotidiana no se tiene, que fantaseamos con la muerte de seres queridos, que anhelamos la posesión de aquello que nos es ajeno, que los niños están habitados por la sexualidad (recuérdese al pequeño Hans, tan preocupado por el *hacepipi*⁴⁰); que no somos dueños de nosotros mismos, que no sabemos lo que queremos, que nuestra estructura es el desconocimiento, que en las mentiras hallamos

³⁷ Ibid, pp. 48-49

³⁸ Freud, Sigmund. Obras completas, “La interpretación de los sueños”, tomos IV y V, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.

³⁹ Ibid. pp. 285-286 (las negritas son mías)

⁴⁰ Uno de los 5 grandes casos publicados por Freud que trata de un niño de 5 años que presenta fobia a que le muerda un caballo y que pasa la mayor parte del tiempo investigando quiénes tienen “hacepipi” y quienes no. Ibid, tomo X, Buenos Aires, 2000.

nuestras verdades, que el espejo es una ficción (y, a veces, una afición), que el objeto de nuestro deseo existe en lo inalcanzable, etc. Estas verdades reveladas por el psicoanálisis son las mismas que se intentan no asumir y que, sin embargo, insisten en hacerse presentes en la vida cotidiana; de ahí que el cine surrealista juegue con ellas, descolocando al espectador provocándole extrañamiento, incomodidad o si es el caso, risa.

Siguiendo la influencia del psicoanálisis, en un manifiesto a propósito de la obra de Buñuel firmado por André Breton, Salvador Dalí, Paul Éluard, Tristan Tzara, entre otros; se puede leer el siguiente argumento:

(...) el artista Buñuel, (...) no llega a serlo, sino por mediación de una serie de combates que libran, en la lejanía dos instintos⁴¹ que, no obstante, se encuentran indisolublemente asociados en el hombre: el instinto sexual y el instinto de muerte.⁴²

Por su parte Octavio Paz acota en la presentación que hizo de la obra de Buñuel en el festival de Cannes de 1951 elementos en la obra del cineasta que se relacionan de manera estrecha con los conceptos psicoanalíticos:

(...) La aparición de La edad de oro y El perro andaluz señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico (...) El carácter subversivo de los primeros filmes de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (...) Y de esas ruinas surge **una nueva verdad, la del hombre y su deseo.**⁴³

En un texto posterior sobre *Los olvidados*, el poeta mexicano escribe:

Los olvidados mostraba el camino no de la superación del surrealismo -¿se supera algo en arte y en literatura?- sino su desenlace: quiero decir: Buñuel había encontrado una vía de salida de la estética surrealista al insertar, en la forma

⁴¹ Es importante señalar que el psicoanálisis no habla precisamente de “instinto” biológico, sino más bien estudia la “pulsión”, que es singularmente humana, no animal (de ahí que esté siempre equivocada: sin objeto ni meta estables). Pero en el texto de los surrealistas, como en muchas otras interpretaciones del psicoanálisis, aparece la palabra “instinto”.

⁴² Romanquera Joaquim y Thevenet Homero, *ibid.* Pp. 113

⁴³ Paz, Octavio. *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p, 31

tradicional del relato, **las imágenes irracionales que brotan de la mitad oscura del hombre**⁴⁴.

Entre lo irracional del deseo y la imagen fílmica, Buñuel participaba de la revolución freudiana en la concepción del hombre, que aunque no era su única influencia⁴⁵, si le permitió la explosión de ciertos temas en sus películas.

Buñuel retoma esta relación con el inconsciente, con la libertad de la imaginación y del deseo contrastando con la vida en toda su obra: **el sueño** de *Los olvidados* (1950); **el delirio** en *ÉL* (1952); la **extraña escena** de los matanzeros en el rastro con las cabezas de animales muertos y un cristo en *La ilusión viaja en Tranvía* (1953); **la fantasía erótica** en el autobús de *Subida al cielo* (1951); **el sueño** con la cabeza cortada de don Lope como badajo de campana en *Tristana* (1969), y todos **los conflictos entre el deseo y su represión** en: *Ensayo de un crimen* (1955), *Susana, demonio y carne* (1950), *Bella de día* (1966) con las fantasías masoquistas de la protagonista, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), etc.

El trayecto de Buñuel es largo y diverso según la etapa o el país donde filmó, pero en toda su filmografía podemos encontrar cierta referencia psicoanalítica.

3. Alfred Hitchcock: lo siniestro en la ironía.

Creo que el crimen debería cometerse en un día de verano junto al murmullo de un arroyo. El tipo más animado de la fiesta podría ser un psicópata asesino.

Alfred Hitchcock

La inspiración psicoanalítica en el cine no se agotó con el surrealismo ni con Luis Buñuel y sus enigmas del deseo; ya sea para criticarlo o para retomar sus teorías, el cine se ha inspirado o relacionado con aportes del psicoanálisis en muchos sentidos. Podemos pensar en una gran cantidad de películas exitosas e interesantes, desde el punto de vista de su narrativa en imágenes que utilizaron a psicoanalistas como

⁴⁴ ibid, p. 43.

⁴⁵ Se habla de Sade, de Goya, de la literatura española, de Rousseau, etc.

asesores. Es el caso de *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, E.U. 1991) donde se recurrió a la supervisión de estudios inspirados en el psicoanálisis:

(...) Para la filmación se trabajó mucho tiempo con John Douglas, un experto en ciencias del comportamiento y en negociaciones donde hay involucrados rehenes. La asesoría de este experto determinó la presencia constante de un discurso psicoanalítico que constituye una de las referencias culturales más importantes en el filme. Muchos de los elementos simbólicos y de los códigos de simbolización siguen las reglas que el psicoanálisis y la psicología aplican en sus decodificaciones (...)⁴⁶

Sin embargo, nuestro mayor interés recae en otros autores. Curiosamente, cineastas tan diversos como pueden ser Buñuel, Bergman, Hitchcock, Allen, Polanski, Moretti, Fassbinder y Bertolucci, entre otros, tienen en común algún tipo de relación con el psicoanálisis. Ahí están ejemplos como *Fresas Salvajes* (1956) de Ingmar Bergman que comienza con un terrible sueño del personaje viendo su propia muerte (con todas las características extrañas de un sueño: un hombre sin rostro, un reloj sin manecillas, el encierro en un ataúd, etcétera) y con el deseo retornando desde el pasado a lo largo de la película. Del mismo autor están *Fanny y Alexander* (1982) donde se puede pensar el complejo de Edipo, *El séptimo sello* (1956) y la relación entre Eros y Tanatos ó *Gritos y Susurros* (1972) que da lugar al tema de la represión.

En relación a otros cineastas: *Spellbound -Recuerda-* (1945) de Hitchcock, en donde aparece el tema de la locura y la enfermedad mental, los sueños, la amnesia, el trauma infantil, el amor, etc; y de la cual Hitchcock mismo dice: (...) *yo quería únicamente rodar el primer film de psicoanálisis. Trabajé con Ben Hecht, que consultaba frecuentemente a psicoanalistas célebres*⁴⁷.

Por su parte Woody Allen ahonda en las preocupaciones del psicoanálisis en la “Trilogía de Nueva York” (1989) con su *Oedipus Wrecks (Edipo Naufraga, Edipo Reprimido)* y Roman Polanski con los conflictos de sus personajes en *Repulsión* (1965) o en *El inquilino* (1976). Pensemos también en la conmovedora película ganadora de la palma de oro en Cannes en 2001 *La habitación del hijo* de Nanni

⁴⁶ Vidaurre, Carmen. *Murder Corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie*. Universidad de Guadalajara, México, 2002, p. 109

⁴⁷ Truffaut, Francois. *El cine según Hitchcock*, Alianza editorial, Madrid, 2000, p.152

Moretti que cuenta la historia de un psicoanalista que queda devastado a partir del inmenso sufrimiento provocado por la muerte de su hijo. Y, finalmente –para concluir los ejemplos-, está la abierta declaración de Werner Fassbinder que, al llevar la novela de Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*) a la televisión en 1980 llevó este tema del inconsciente a la pantalla. Él mismo apunta:

Berlin Alexanderplatz me ayudó a no ir a la deriva, a reconocer mis miedos con los cuales estaba paralizado (...) Pues aunque Döblin lo negara, es evidente que sus figuras, estas criaturas objetivamente insignificantes y pobres de espíritu, están influenciadas por los descubrimientos de Sigmund Freud. De este modo Berlin Alexanderplatz sería el primer intento de trasladar sus conocimientos freudianos al arte... A esa figura infeliz le ha dotado de un subconsciente (...)⁴⁸

Si hacemos un corte para poner en primer plano la relación del cine con el psicoanálisis, **salta a la vista** el trabajo de Alfred Hitchcock y Woody Allen. Ambos cineastas de culto, ambos reconocidos como autores con un estilo propio; pero también, diferentes en la época en la que crearon sus películas y la manera de enfrentar el lenguaje cinematográfico. Se sale de los límites del presente trabajo, explorar la magnífica historia y carrera cinematográfica de cada uno de dichos cineastas, así como las abundantes discusiones sobre la utilización de los movimientos de cámara y el montaje –especialmente en el caso de Hitchcock- y la reflexión sobre la totalidad de los temas tocados en sus guiones. Tampoco será posible agotar los numerosos elementos que tienen posibilidad de establecer la relación con el psicoanálisis. Simplemente los mencionamos como ejemplos notables que dan cuenta de cómo la obra fílmica dialoga con el discurso analítico.

Alfred Hitchcock representa a través de la sexualidad y la muerte el rompimiento discreto con el orden establecido.

Si tomamos como ejemplo la secuencia inicial de *Frenesí* vemos que después de una toma aérea sobre el Támesis aparece el alcalde de la ciudad hablando a los habitantes para prometer que el río estará pronto limpio de toda contaminación. Hay varios planos de conjunto en donde apreciamos la aprobación de los que escuchan civilizadamente (ahí mismo, entre la muchedumbre, distinguimos a Hitchcock). De pronto alguien voltea al río y ve (nosotros vemos por que la cámara nos lleva hasta

⁴⁸ Citado por Rossés Montserrat, *Nuevo cine alemán*, Ediciones JC, Madrid, 1991, p.35

allí) que la corriente viene arrastrando un cuerpo boca a bajo, desnudo, de una mujer que fue asesinada por ahorcamiento con una corbata; en ese momento, todos los presentes olvidan el discurso que escuchaban y voltean decididamente hacía el cadáver (incluido, otra vez, el director y el espectador). Para todos la muerte irrumpe y ya no se puede sino mirar el desastre, poco importan ya las buenas noticias, se goza al ver lo terrible. Esta película es particularmente fuerte por la secuencia de la violación, pero lo que interesa señalar es el singular gusto de Hitchcock por mostrar el brote incontrolable de lo ominoso y de cómo el espectador acude a ese acontecimiento. Pensemos su respuesta en la entrevista sobre el tema de la película *Los pájaros* –1963-. Dice Hitchcock: (trata de) *la excesiva complacencia en el mundo: la gente no es consciente de que la catástrofe nos rodea*⁴⁹.

La ironía⁵⁰ de la respuesta revela también el sentido general de su trabajo que va de la complacencia a **la catástrofe**, esta última queda acentuada generalmente por la combinación de **la sexualidad y la muerte**; así lo constata el hecho de que suelen estar juntos los desnudos femeninos y los asesinatos (por ejemplo en *Psicosis* –1960- y *Frenesí*). Los personajes (como los espectadores) quedan atrapados por lo incontrolable y absurdo de la aparición de estos temas, cuando bien podían encontrarse en un día de campo o como dice Hitchcock *en un día de verano, junto al murmullo de un arrollo*.

El personaje (...) corriente, cotidiano (el sumiso Balestrero en “The Wrong Man”, el irresponsable publicista Roger Thornhill en “North by Northwest”, la frívola Melanie Baniels en “The Birds”) desconoce las reglas de un mundo de sospecha y de muerte y se ve, así, maltratado y zarandeado, traído y llevado una y otra vez por desconocidos y caprichosos impulsos; enfrentado, sin salvaguarda alguna, a un impredecible destino. El orden aparente se desvanece y el caos, lo inexplicable, reina en la ficción.⁵¹

Hitchcock utiliza con absoluta genialidad los primeros planos, el silencio, los movimientos y ángulos de la cámara, las miradas de los personajes, la música o los

⁴⁹ Duncan, Paul. *Alfred Hitchcock. El arquitecto de la angustia*, Taschen, Barcelona-Italia, 2003, p. 13

⁵⁰ Hitchcock solía no contestar o contestar con bromas y anécdotas irónicas sobre el contenido de su trabajo. Decía que le interesaba únicamente la cuestión técnica del cine. *Ibid.* p. 11

⁵¹ Castro, José Luis. *Ibid.*, pp. 128-129

detalles absurdos⁵² de tal manera que no sólo nos da información para comprender la historia, sino que nos coloca, paradójicamente, tanto del lado del héroe como del perverso o loco. En *Psicosis* por ejemplo, vemos mediante la disposición de *la cámara subjetiva* lo mismo que Norman espía a través de un orificio en la pared: a Marión desnudándose. De esta manera el espectador se identifica con ambos lados del relato, con **el “héroe”**, y con **el otro** (“el villano”), no sólo porque pueda sentir simpatía por alguno de los personajes, sino, como ya se dijo, porque los recursos formales muestran ambos *puntos de vista* como propios: *La manipulación de identificaciones hace del texto un continuo shock ético para el espectador, cuya mirada –nunca pasiva ni irresponsable– se ve dolorosamente escindida entre lo cultural y lo pulsional.*⁵³

Haciendo aparecer como extraño y familiar al deseo, Hitchcock promueve angustia; una angustia que no responde, según él mismo apunta, al susto o el miedo, sino al suspenso⁵⁴, a que el espectador permanezca atrapado en la contradicción, que quede “suspendido” entre la locura y la cordura, entre la culpa y la inocencia, entre, digamos, el bien y el mal. O mejor: que quede en medio del deseo y su desconocimiento.

A partir de aquí, podemos tender un puente con algunos de los temas fundamentales en la obra freudiana: 1) la irrupción de lo extraño, lo siniestro e incomprensible anudado al deseo y a la destrucción, y 2) la identificación en un mismo tiempo, con la posición del asesino, loco o perverso y la del héroe ingenuo y honesto (el alma bella). Para Freud, el sujeto se desconoce porque está dividido y le resulta ajena y asombrosa (puesto que es inconsciente) su relación más íntima con la sexualidad y con la muerte. Mucho habría que decir sobre esa curiosa relación de los asesinatos y el erotismo, pero por ahora apuntaremos más bien al estudio de Freud sobre *Lo ominoso*. Freud trabaja la ominosidad de “el doble”, “la imagen del espejo”, “lo inanimado o inerte”, del “autómata”, “la oscuridad”, “el silencio”, etc. para poder pensar ese sentimiento de extrañeza terrible que a veces ocurre frente a un objeto, una idea o un momento

⁵² La mujer barbuda en *Sabotaje* –1936–, por ejemplo.

⁵³ Ibid, p. 132.

⁵⁴ Aquí hago referencia a la multitudada definición de Hitchcock del suspenso: si se quiere tener al espectador en estado de angustia no se hace estallar una bomba, puesto que eso provocará simplemente un susto de 10 segundos, más bien hay que hacerle saber que hay una bomba que puede explotar, entonces estará en alerta por 10 minutos.

¿Dónde se nos aparece lo ominoso?: en lo inexplicable en lo (el) otro, en lo que es extranjero. Pero el psicoanalista da un paso más y argumenta que lo siniestro se refiere a algo que nos aterroriza, justo, porque anteriormente ya lo hemos vivido de algún modo, y, lo insoportable del “recuerdo” nos obliga a verlo como desconocido. *Unheimliche*, según el texto de Freud, es: (...) *lo familiar-entrañable (Heimliche-Heimische) que ha experimentado una represión y retorna desde ella (...)*⁵⁵

Lo siniestro, aunque nos pertenece, sólo puede vislumbrarse en el (lo) otro.⁵⁶ Y precisamente lo que Hitchcock subraya, más que los hechos de un crimen, es **la relación** de los personajes y los extrañamientos que se provocan mutuamente: *Hitchcock introduce la imagen mental en el cine. Es decir: hace de la relación el objeto de una imagen.*⁵⁷

De este modo, lo que está implicado es el tejido de relaciones puesto en escena muy comúnmente a partir de las miradas de los personajes o de situaciones en las que **un personaje se ve confundido con otro** (es otro el inocente, es otro el culpable: *yo es un otro*⁵⁸). No importa quién cometió el crimen, sino la red que se tiende entre los personajes sin que ellos se den por enterados:

Rohmer y Chabrol analizaron perfectamente el esquema de Hitchcock: el criminal ha cometido su crimen siempre para otro, el verdadero criminal a cometido su crimen para el inocente que, por las buenas o por las malas, ya no lo es. (...) En Hitchcock un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia (...) es un acto necesariamente simbólico.⁵⁹

De ahí que los personajes espíen-siendo espiados o se entrometan en un asunto y de tal forma que quedaran inculcados siendo inocentes y viceversa. Se trata de la pulsión y su trayecto simbólico.

De este modo, yendo y viniendo con la cámara entre los personajes y el espectador, como en una pesadilla el cineasta nos acerca a lo más íntimo del deseo de la forma

⁵⁵ Freud, Sigmund, *Lo ominoso* (1919), Obras Completas, Tomo XVII, Amorortu, Argentina, 1997, p. 245

⁵⁶ Victoria Leal, hizo un bello comentario sobre la relación de “Lo ominoso” y la película de “Los Pájaros”, en un texto presentado en el Museo de Arte Contemporáneo, Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán, el 25 de abril de 2003. El trabajo lleva por nombre: *El discurso de Aldred Hitchcock*.

⁵⁷ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós, España, 1984, p. 283

⁵⁸ Jacques Lacan hace uso de esta formulación –citando un poema de Rimbaud– para explicar como el yo se forma a partir del otro.

⁵⁹ Ibid, p.280. Es importante acotar que mas adelante definirá Deleuze el símbolo como “un objeto concreto portador de diversas relaciones”, ibid, p. 284.

más extraña. Diríamos incluso que, puesto que incluye la muerte, se torna imposible de asumir; de ahí, la angustia⁶⁰.

Habría otros elementos a analizar de Hitchcock, por ejemplo temas y recursos narrativos recurrentes: las caídas de los personajes, la ambientación en lugares coloridos e iluminados, la imposibilidad de una relación amorosa, etc. Pero, por el momento, nos conformamos con haber señalado, como antecedente importante del presente trabajo, la relación entre la obra de Hitchcock con las investigaciones del psicoanálisis sobre la condición humana.

⁶⁰ Un análisis más detallado, implicaría hablar de la angustia ligada al concepto de *lo real* en Lacan.

4. Las críticas

El recibimiento de la máquina de hacer imágenes del siglo XX, por parte de la academia, ha convocado también al psicoanálisis. David Bordwell, uno de los más prestigiados investigadores sobre cine, cita las tendencias en la historia de la crítica cinematográfica académica (ligadas a la crítica literaria) incluyendo: (...) *la crítica del mito*, *la crítica psicoanalítica*⁶¹, *la crítica marxista*, *la crítica feminista*, *la crítica de la recepción del lector*, *la desconstrucción*, *la crítica posmodernista* (...) ⁶².

De manera particular este autor engloba la mayoría de estas corrientes en lo que denomina la *interpretación sintomática*, consistente en una gran cantidad de artículos que trataban, según su análisis, sobre los *significados reprimidos* de las películas. El origen de esta propuesta se encuentra en el campo freudiano y las dilucidaciones sobre el inconsciente. Dentro de la crítica sintomática surgida en un primer momento (de los años 20's a los 50's) a partir de la teoría freudiana sobre la represión y el trabajo de interpretación que implica encontrar *los sentidos ocultos* en un texto, encontramos trabajos muy importantes, como el caso de Kracauer. Más adelante en los años 60's y 70's, a partir del auge del cine de autor y los estudios de género (cinematográfico) y los estudios de género (venidos de la teoría feminista), se abrió camino la influencia de autores como Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Žižek entre otros. Para Bordwell a pesar de haber una cierta distancia conceptual, estas nuevas aportaciones siguen siendo una extensión de la búsqueda de significados culturales *reprimidos*⁶³.

Poco a poco el discurso se fue haciendo complejo. Las obras de análisis sobre cine emanadas de esta tradición pasan por ensayos ya clásicos como: a) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* del antes mencionado, Sigfried Kracauer⁶⁴, donde se rastrean los antecedentes del nazismo en los filmes realizados en la Alemania de los años veinte durante la época del expresionismo que se inicia

⁶¹ El subrayado es mío.

⁶² Bordwell, David. Ibid, Paidós, ... pp. 42

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Kracauer, Sigfried *De Caligari a Hitler.*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995

justamente con la película de 1919: “El gabinete del Dr. Caligari”⁶⁵; b) el famoso ensayo de Laura Mulvey denominado: *Placer visual y cine narrativo*⁶⁶ donde la autora desarrolla el concepto psicoanalítico del placer de mirar (voyeurismo) a través de las categorías de lo activo y lo pasivo / lo femenino y lo masculino; o c) *El significante imaginario* de Cristian Metz⁶⁷ que aborda al cine con las herramientas de la lingüística y el psicoanálisis lacaniano (específicamente en la argumentación sobre el significante).

A esta tradición se ha sumando la interpretación de la cinematografía de Truffaut, Godard, Lars Von Trier, Fassbinder, Kubrick, Almodóvar, Jamuch y otros⁶⁸, que son material de estudio para los psicoanalistas y *amigos del psicoanálisis*, por lo que introducen a través del lenguaje cinematográfico, otra forma de **ver** lo humano.

Señalemos que no siempre esta relación generada entre el cine y el psicoanálisis ha sido bien recibida. Quizás porque algunos analistas y no analistas se olvidaron de Freud, de su poesía y sus enigmas, de su intención de retomar todo el ímpetu de la cultura para construir una nueva ciencia, y, convirtieron al psicoanálisis en un medio de adaptación social, en una forma arrogante de explicarlo todo, de interpretar de modo persecutorio, sin admiración genuina. Se obturó con ello, el espacio de esta relación entre el arte y el psicoanálisis, que para investigar la condición humana, ha demostrado ser fértil.

Haciéndose odiar por el arte, ese psicoanálisis sin enigmas y sin misterios, de analistas imaginarizados en un ideal de la salud y normalidad⁶⁹; se extendió para aburrirnos a todos. Pero esa no es una posición propiamente analítica. La crítica que hace David Bordwell⁷⁰ se dirige precisamente a ese “psicoanálisis”.

Como anticipamos, Bordwell hizo un detallado recorrido de la historia de la crítica en donde aparece el psicoanálisis. La clasificación propuesta por el autor implica la concepción del cine siempre como un *síntoma*, en donde *síntoma* es descrito

⁶⁵ Das Kabinett des Doktor Caligari de Robert Wiene (1919)

⁶⁶ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf, visto el 13 de mayo de 2015.

⁶⁷ Metz, Cristian, “El significante imaginario: psicoanálisis y cine”. Paidós, Barcelona, 2001.

⁶⁸ En el 2002, por ejemplo, el Circulo Mexicano de Psicoanálisis editó un libro que da cuenta de lo sucedido en el Cine Club de este espacio psicoanalítico desde hace más de 10 años. Ver: España, Pablo y Alquicira Mario (comp.), “Psicoanálisis y cine. Antología del cine comentado y debatido”, CPM, México, 2002.

⁶⁹ Ver: Harari, Roberto, “Polifonías del arte en psicoanálisis”, ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

Especialmente el capítulo titulado: *El intervalo (no) perdido en la dirección de la cura*.

⁷⁰ ídem.

simplemente como *un signo* que alude a múltiples posibilidades de significación oculta y abstracta. Esta definición de síntoma se queda corta en relación a lo que es para el psicoanálisis. Sin embargo, el peligro, según el argumento del autor, es que la interpretación de tipo sintomática tiende a anular y a suprimir a la obra misma –bien podríamos añadir que se anula la obra, tal y como algunos *psi* pretenden anular al síntoma-.

Pero más allá de las numerosas y pertinentes críticas a las interpretaciones psicologizantes que se han venido haciendo desde la teoría psicoanalítica aplicada luego al cine, habría que hacer dos movimientos: el primero, replantearnos lo que para el psicoanálisis es realmente un síntoma y, segundo, responder si esta categoría de síntoma es pertinente para hablar de cine sin anular la obra.

5. Historia y síntoma

El día 28 de diciembre de 1895 se señala como el origen de la cinematografía mundial, puesto que tuvo lugar la primera exhibición con público del cinematógrafo Lumière en el Salón indio del Grand Café de París⁷¹. Sin embargo como todo origen, este relato se construyó no sólo a partir de una fecha, sino también a través de un *cuento*, puesto que, más allá de los acontecimientos “objetivos” lo que importó finalmente fue el “mito”.

De esa primera exhibición suele relatarse que los espectadores salieron corriendo pensando que el tren de la pantalla los iba a atropellar. Esta leyenda es de una belleza extraordinaria porque hace aparecer una dimensión de *encuentro de lo real*: como si el espacio físicamente “real” y el “imaginario” contaran en ese momento con una continuidad sorpresivamente importante para la vivencia del público y fuera necesario otro tiempo lógico para hacer de eso una relación con la *ficción*. Este cuento habla, ciertamente de un origen, pero no del cine como objeto, sino de la intensidad que la imagen en movimiento iba a tener en la vida a partir de ese momento, el origen de la profunda relación que se establece entre el filme y la audiencia una vez que la película comienza a correr.

Este gran impacto del cine, no sólo respondía a la novedad científica -que en todo caso era una entre las muchas que se presentaban a finales del siglo XIX-, sino a la posibilidad de sorprenderse en primer término y después de reconocerse⁷² o de identificarse en una dimensión distinta de la realidad. La importancia industrial actual del cine esta ligada estrechamente a este efecto de gran emotividad de la celebración de los lazos que unen a un sujeto con una imagen y con una historia *fictionada* aún cuando parezca copia de la realidad. Con la cámara y el montaje, por más pequeño que fuera, había ya escena.

⁷¹ El programa constaba de 11 películas de 15 a 20 metros cada una y duraba unos 20 minutos en total, siendo el precio de las localidades de 1 franco. Estas películas estaban realizadas por Louis Lumière e interpretadas por sus familiares y amigos. Entre ellas destacan *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (*La sortie des usines Lumière, à Lyon-Montplaisir*) de 17 metros; *La llegada del tren* (*l'arrivée d'un train en Gare*), película tratada con “profundidad de campo” y *El jardinero regado*, una comedia considerada la primera película narrativa de la historia del cine.

⁷² Literalmente, puesto que en las primeras exhibiciones del cinematógrafo la cámara captaba escenas de la vida cotidiana, que luego transmitía. Hay muchas anécdotas en las que la gente sentada frente a la pantalla lograba reconocerse de ella. Cfr. Los trabajos de Anne y Joachim Paech.

La relación de sorpresa e identificación, convirtieron al cine en un fenómeno de grandes alcances relacionados sobre todo con el entretenimiento. Los ingredientes fueron una combinación de la idea del progreso moderno por un lado y una dimensión lúdica, por el otro. El cine fue, podríamos decir, el resultado de mezclar la magia y la ciencia, la fantasía y la tecnología. Ambos aspectos promovían una exaltación humanista: el conocimiento del hombre había logrado generar un aparato para *registrar objetivamente* la realidad y además la posibilidad de *vencer la muerte*, por lo menos la muerte de la imagen. Cómo no iba a ser este un gran espectáculo por el que cualquiera quisiera pagar.

A pesar de que rápidamente se generó una industria que decidía (y decide aún) qué función y cuáles usos se le podían otorgar al cine, el aparato empezó a sufrir un *malestar* provocado por los artistas del siglo pasado. No solamente los surrealistas, sino otros artistas de vanguardia vieron en el cine la posibilidad de manifestar más que la exaltación del ser humano, su ruptura. Personajes como Robert Wiene, Man Ray, Marcel Duchamp, Germaine Dulac y, como ya dijimos, Buñuel y Dalí (después Hitchcock y Allen entre muchos otros), cuestionaron a la modernidad desde el centro mismo de su propuesta. Herederos, todavía en pleno siglo XX, de un sentimiento romántico⁷³, decidieron utilizar el progreso de la tecnología para señalar lo diferente, lo subversivo, lo no dicho, lo inconsciente, etc.

A partir de esta incorporación como elemento artístico, el cine pasa de la función de promover las risas y los llantos (cosa que ya en sí misma es maravillosa) a cuestionar, a protestar, a ser indicio, **síntoma** del malestar, diría Freud, de la cultura.

Un síntoma puede ser entendido simplemente como el signo de algo que no marcha bien: a) Un hombre no logra recordar nada de lo que le ocurre cuando han pasado más de 5 minutos e intenta escribir su historia tatuándose el cuerpo; b) Una mujer decidió, sin razón aparente, no volver a hablar –más que con un piano-; c) Una bella princesa, contra toda su voluntad, en la noche se convierte en ogra; d) Un chef persigue jovencitas para matarlas; e) Un director de cine se queda ciego en el momento preciso en que tiene que realizar una película; f) Un detective de la policía sufre de miedo a las alturas, etc. Sin embargo, es necesario extender los alcances del término más allá de sus elementos fenomenológicos o descriptivos.

⁷³ En el sentido formal del término.

En la doctrina psicoanalítica el síntoma es uno de los elementos centrales y no sólo a nivel de la exploración médica. Para Freud, esta categoría se constituye en sí misma como un lenguaje incomprensible para la razón y elaborado de manera inconsciente. Los síntomas son la manera de decir lo indecible, lo que se pretende olvidar y que, sin embargo insiste; son las metáforas de la pesadumbre, la ansiedad o la angustia. El síntoma es, en resumidas cuentas, la forma simbólica que toma el descontento de aquel que se enfrenta a la imposibilidad (o a la amenaza de la posibilidad) del cumplimiento de su deseo:

(...) Los síntomas –nos ocupamos aquí, desde luego, de los síntomas psíquicos (o psicógenos) y de enfermedades psíquicas- son actos perjudiciales (...) a menudo la persona se queja de que los realiza contra su voluntad, y conllevan displacer o sufrimiento para ella (...) Así el síntoma se engendra como un retoño del cumplimiento del deseo libidinoso inconsciente, desfigurado de manera múltiple; **es una ambigüedad escogida ingeniosamente, provista de dos significados que se contradicen por completo entre sí.**⁷⁴

El síntoma no es solamente aquello que hay que “curar”, ni responde simplemente a una “anormalidad”, sino que cobra el estatuto de elemento poético puesto que nos revela una verdad que contradice tanto a la razón, como a lo establecido idealmente: no somos inmortales, ni omnipotentes, ni buenos, ni siempre hermosos o amados. El síntoma es como cualquier personaje de la literatura moderna: esta siempre torturado por su contradicción. Intentando recordar y olvidar al mismo tiempo, genera significaciones diversas.

Por ello, el síntoma apela a la reescritura constante –a rescribir “al personaje”- para darle lugar a sus opuestos. Tiende, también, a recordarnos el pasado y lo que se ha oscurecido de este: por ejemplo la infancia, cuando llegó un hermano-intruso, retorna en el presente como una cosa extraña llamada “celos” (una verdadera probadita del infierno).

Lo que duele se convierte en el relato que nos cuenta, en metáfora de una memoria olvidada. Es una forma calladamente abrumadora de hacer historia(s), para decir lo que desde otros espacios se pretendió silenciar.

⁷⁴ Freud, Sigmund, *Conferencias de introducción al psicoanálisis: los caminos de la formación del síntoma*, Obras Completas tomo XVI, Amorrortu, Argentina, 2000. (las negritas son mías)

Los síntomas (como los sueños) hacen poesía, no únicamente por el hecho de que tomen formas figurativas de *miedo a la lluvia, a que las paredes y el piso se caigan, a que el diablo se aparezca en la calle; a llevar los pies de plomo, a tener pesadillas o regresar cinco (o diez o veinte) veces para verificar que, efectivamente, se cerró la puerta del auto*; sino también porque como en la poesía, cada uno es absolutamente irrepetible: no importa si un poema tiene por tema el mismo que los otros millones de poemas que se han escrito (el amor, la guerra, la muerte...), porque ese que se abre paso en un libro frente a nuestros ojos, es irrepetible. Así también, los síntomas podrán contar una historia de dolores edípicos mil veces, pero nunca perderán la belleza de su singularidad. Como en el arte:

(...) Al iniciar su obra, el artista debe creer que es la primera persona que le da forma a un fenómeno particular: se hace por primera vez, y únicamente del modo en que él lo siente o lo entiende.

La imagen artística es única y singular.⁷⁵

(...) Obviamente esa imagen, que nos conmueve hasta el fondo de nuestro ser, no puede ser interpretada en un único sentido: sus connotaciones penetran hasta el fondo de nuestros sentimientos recordándonos oscuros recuerdos y experiencias, sorprendiéndonos, excitando nuestras almas como una revelación; a riesgo de ser banal, yo diría que es como la vida, como una verdad que todos hemos adivinado, como algo que puede rivalizar con situaciones que hemos ya conocido o imaginado secretamente. Según la tesis aristotélica reconocemos como algo familiar aquello que ha sido expresado por un genio...⁷⁶

Para Tarkovski la belleza queda entramada entre novedad y recuerdo pero no atrapado en un solo sentido, lo mismo que para Freud tiene lugar en el inconsciente.

El psicoanálisis piensa los síntomas como el entramado del dolor y el deseo singular de una historia, atrapado en el tiempo que condensa pasado y presente impidiendo el porvenir. Atrapado en el tiempo, el síntoma es también un malestar que escapa al entendimiento de quien lo padece.

Esta concepción de “síntoma” se acerca a aquello que se venía diciendo con contundencia desde el siglo XVIII: que la razón se debilitó como concepto para definir al sujeto, que nos inundó la crisis de “lo humano”, la soledad, la escisión y la

⁷⁵ Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*. UNAM, México, 1993, pp. 113-114

⁷⁶ Tarkovski, Andrey, *ibid*, pp. 106 y 109

duda. Esta actitud se acentúa a principios del siglo XX, precisamente con Freud y con otros pensadores y artistas de su tiempo.⁷⁷

Sin embargo, lo que más nos interesa de cómo el psicoanálisis piensa al síntoma es que es el punto de partida para descifrar y releer una historia. Los síntomas tienen su historia que intentan decirse de modo metafórico, pero es indispensable un despliegue narrativo para acceder a algún sentido “historizado en el presente”.

De ahí que podemos plantear que si bien los síntomas aparecen en la clínica de los analistas, también se dejan ver en los espacios culturales donde se despliegan las vicisitudes de las pasiones adoloridas y fragmentadas.

En el cine, lo que está descompuesto de nuestro tiempo –moderno-, aparece como dolor o cuestionamiento y se convierte en relato y poesía. Hay ejemplos radicales: ahí está Fellini que, con su fascinante estilo (lleno de elementos simbólicos: el agua, el mar, las plazas, el cortejo, el disfraz, los fortachones, etc.); quien constantemente articuló el conflicto entre religión y erotismo. En otras propuestas, más actuales y cercanas, están Pedro Almodóvar (*Todo sobre mi madre* –1999-, *La piel que habito* 2010) y González Iñárritu (*21 gramos* –2003-) intentando contar el malestar que provoca la modernidad con sus avances médicos: a partir de la posibilidad real del trasplante de órganos y cambio de sexo, estos directores abren paso a guiones en los que las sórdidas experiencias cotidianas tienen un lugar primordial: pensar la muerte, el cuerpo y el alma en las nuevas realidades; la posibilidad de tener un padre-mujer, cambiar el sexo de alguien ó tener un hijo engendrado después de que el padre ha muerto, etc.

De cara a los efectos de la modernidad, a la tecnificación de la subjetividad, al intento de ausentar las pasiones de los sucesos cotidianos, de medicar los afectos o de olvidar nuestra otra memoria; el cine señala eso que se desfigura y se desmorona en la cultura y en cada sujeto, eso que no entendemos de nosotros mismos y que aparece en los divanes de los psicoanalistas y en los personajes de la pantalla pero va más allá: hace una narrativa con ello.

El diálogo del psicoanálisis con el cine –algún cine- hace posible considerar una obra fílmica como un síntoma si -y solo si-, ello significa que reúne las inquietudes

⁷⁷ Por ejemplo Kafka, Wittgenstein, Rilke y Klimt (y antes Nietzsche), por nombrar algunos cercanos.

mencionadas, y que da lugar a **la escritura singular de una historia irrepetible que explora el fuerte lazo que nos liga, de modo irremediable a la memoria renovada de nuestro deseo, al dolor, al goce, al amor y al odio, junto con las inquietudes propias de nuestro tiempo y que nos relanza hacia un relato que hemos de construir constantemente.** Así, el cine sería una *memoria del olvido moderna*. En ella se guardan y se reinventan las penas y los gozos y se transforman en relatos singulares. Es una memoria, como se piensa en el psicoanálisis, que no solo se reproduce sino que se inventa.

Articulamos historia y síntoma pues no se trata simplemente de eliminar lo que no anda bien sino de reflexionar sobre los modos en que el malestar puede producir una narrativa. Quizás lo que va del síntoma a la fantasía (fantasma) o incluso lo que va del síntoma al Sinthome indicaría correctamente el trayecto que ocurre con algunos relatos y obras que no sólo muestran la división subjetiva, sino que anudan registros y elaboran una metáfora que hace posible el deseo. Aún cuando están bordeados estos temas, nuestro camino para pensar esta relación entre el malestar más allá de la terapéutica no es propiamente *fantasma* o *sinthome* sino *el mito* con toda la profundidad con la que Lacan lo re-introdujo en el pensamiento analítico de la mano de Lévi-Strauss; *el cuento* con todas las posibilidades que abre el relato popular o del folclor y *la ficción* como una elaboración simbólica que está en el cine documental mismo y que se expresa en la relación entre estética y semiología característica del *montaje* cinematográfico donde la cámara es fundamental como elemento creativo.

Haciendo memoria y relato es que el psicoanálisis y el cine han podido reconocer el trayecto deseante. El pasado insiste para ser reescrito una y muchas veces, con consecuencias distintas cada vez. El cine no permanece ajeno a ello y se convierte también en reescritura montada.

Aunque el psicoanálisis y el cine, no son lo mismo, ni tienen las mismas consecuencias, de igual manera nos ofrecen la oportunidad ética de encontrar algo *de-nuevo* en cada historia.

Es en esta coincidencia, en esta frontera de historias, síntomas y relatos, donde el cine es para el análisis frontera epistemológica e *inspiración para otra cosa*.

CAPITULO I: DOCUMENTAR LA FILIACIÓN

*...es incuestionable el derecho... a reconstruir mediante el
completamiento y ensambladura de los restos conservados*
Sigmund Freud

Se trata menos de recordar que de reescribir la historia
Jacques Lacan

a. Retazos del padre (padre pedacera)

El tema que da lugar a esta tesis toma como punto de partida la necesidad de algunos documentalistas de armar la trama de su filiación en la pantalla; no de modo lineal, sino fabricando la historia del padre con muchas voces, documentos, fotos del pasado, fragmentos de historias, películas sueltas, etc., que luego montan de modo magistral organizando su propia presencia y obra. Se trata de una coincidencia con el trayecto de un análisis donde se tejen distintas versiones en asociación libre, que lanzan al sujeto a su deseo, hasta cierto punto editado.

Por otro lado, “Del olvido al no me acuerdo”, “Los que se quedan”, “La línea paterna”, “El blues de Paganini” y “Nobody’s Business” son filmes donde se puede constatar que en el intento de reconstruir la historia sobre el padre, el tema del amor hace de trasfondo.

También en la teoría psicoanalítica y en el discurso de los analizantes continuamente aparecen ligados el deseo amoroso y la filiación. En los casos del Hombre de las Ratas, Schreber, Dora, Juanito y el hombre de los Lobos, los temas están tejidos haciendo síntoma en la clínica de Freud: En el caso de Ernst Lanzer la dama y el padre son personajes centrales de la trama neurótica; en el caso de Dora, se trata de la impotencia del padre y el lugar de la Sra. K como mujer deseada y deseante. El Hombre de los lobos queda según Freud traumatizado por la escena primordial entre los padres, mientras que Schreber inicia su brote al convertirse en una figura de autoridad y al enfrentar la imposibilidad real de ser padre. Por su parte, Juanito va y viene entre los padres tratando de averiguar qué tiene que ver el padre con la madre.

Nos interesa, como a ese pequeño Hans y demás pacientes de Freud, la pregunta de qué tiene que ver el padre con la dama: es decir, con el deseo amoroso.

Es preciso decir que se trata de un tema muy añejo en psicoanálisis pues Freud lo abordó con lo que él llamó el complejo paterno o el complejo de Edipo. Por su parte Lacan, propone en distintos momentos de su enseñanza que el padre y la madre han de pensarse no como personajes imaginarios sino en su función deseante.

Este es el mito con el que trabaja hasta el día de hoy el psicoanálisis, *el mito del padre* y mi planteamiento es que hay que pensarlo como una construcción del sujeto en un relato desordenado. Se trata de crear una *ficción* donde el sujeto *montado (editado)* en lo transgeneracional se reinventa.

Sostenemos que el padre en psicoanálisis no es una persona sino un enigma que requiere de un mito, una ficción y un montaje para impulsar la función deseante y amorosa.

“Lejano como un padre” es una declaración de la poesía que Miguel Marinas⁷⁸ pesca de Manuel Vázquez Montalbán y que tiene de modo sucinto la fuerza y la verdad poéticas que al psicoanálisis le cuesta muchas páginas⁷⁹ y horas en el sillón ó en el diván.

Sin embargo que el padre sea en sí mismo lejano invita a la melancolía; para el análisis es sobre todo enigmático por estructura. Los pacientes inicialmente tienen una queja, un dolor o un ideal que defienden sobre su padre; el análisis los convoca a abrir el enigma del deseo y el amor del padre, algunas veces por una mujer (la madre). El tema se sitúa entre **la cita y el enigma**⁸⁰, es decir, entre algo que ha sido dicho y que es innegable sobre el padre y una verdad que está por construirse en relación al este.

¿Qué resulta de esta operación de enlazar padre con fragmentos de su historia y de su historia de amor? ¿Qué padre resulta de un análisis que permite este enlace? Propongo que el recorrido por la figura y la función del padre promueve la metáfora amorosa descrita como lo que va del amado al amante, de la posición pasiva a la activa.

⁷⁸ Marinas, Miguel: *No muy alto y sí amable, lejano como un padre; jamás olvidaré al hombre que quiso, ponerme un piso* “Lacan y la comunidad de lo inconsciente. Ensayos de ética y política”, Mar por Medio, Argentina, 2011, p 158.

⁷⁹ Seguimos a Freud en esto

⁸⁰ Lacan, menciona esto el 17 de diciembre de 1969 en el seminario 17.

Tanto los casos clínicos de la literatura psicoanalítica, los análisis llevados a cabo en mi consulta privada y las expresiones culturales citadas en el presente trabajo serán tratados con el método psicoanalítico que indica ir caso por caso encontrando los elementos de un saber particular.

Trabajamos fundamentalmente con los siguientes conceptos teóricos del psicoanálisis: Edipo, identificación, metonimia, mito, ficción, el rombo del fantasma, la alienación y la separación, la metáfora paterna, la función paterna, los nombres del padre y el trayecto de la pulsión.

Así mismo hacemos síncopa con el cine documental, la noción del montaje y algunos cuentos populares que se analizaron en la clase de Gerardo Gutiérrez durante los cursos del doctorado⁸¹, donde me parecía que se exponía el modo en que una mujer se relaciona con la figura del padre.

⁸¹ Ver: Gutierrez Gerardo, Estudio Psicoanalítico de Cuentos Infantiles (tesis doctoral), UCM, Madrid, 1993

b. Sobre la Pertinencia del tema

Arriesgo la presente escritura sobre lo que tanto se ha escrito ya, alentada por la pregunta, el malestar ó el síntoma sobre el amor y el deseo que llega al consultorio y que abre paso al despliegue de la memoria que atraviesa generaciones.

Ha sido dicho de modo crítico que seguir hablando del padre en la familia es un pensamiento “superado” o “antiguo” habiendo ya nuevas realidades familiares y sociales. También hemos escuchado reiteradamente que seguir con esto es quedarse con el pensamiento pequeño burgués de la época de Freud o con el Lacan de los 30s y 50s donde no se analizaba lo real. Ernesto Laclau en el prefasio del libro de Žižek “El sublime Objeto de la Ideología” divide a los post-lacanianos diciendo:

En cuanto a la interpretación, hemos de indicar la oposición que existe en Francia entre las diferentes “generaciones” lacanianas. Por una parte, está la perspectiva de la “vieja escuela” o primera generación de lacanianos (Octave y Maud Mannoni, Serge Leclaire, Moustafa Safuan, etc.) que hace hincapié en los problemas clínicos y en el papel crucial que desempeña lo Simbólico en el proceso psicoanalítico. Esta perspectiva se basa ampliamente en los escritos de Lacan de los años cincuenta, la época del alto estructuralismo, en la que el registro Imaginario se presenta como una serie de variantes que se han de referir a una matriz simbólica estable. Por otra parte, a generación más joven (Michel Silvestre, Alain Grosrichar, etc., con Jacques-Alain Miller a la cabeza) ha tratado de formalizar la teoría lacaniana, señalando las distinciones entre las diferentes etapas de su enseñanza y acentuando la importancia teórica de la última etapa, *en* la que se otorga un papel central a la noción de lo Real como aquello que resiste a la simbolización...⁸²

Sin negar que un pensador como Lacan puede tener etapas, queremos ir más allá de esta clasificación que peligrosamente se acerca a una idea de “progreso” de la que nos desmarcamos.

Por otra parte (30 años después) la generación de Miller ya no es “la más joven” y, esta división no toma en cuenta lo amplio del movimiento lacaniano en el mundo.

⁸² Ernesto Laclau en Žižek Slavoj: El sublime Objeto de la Ideología, Siglo XXI, Argentina, 2003, p. 12

Interesa articular los distintos tiempos de Lacan para extraer las consecuencias sobre las posibles relaciones con el tema del padre.

Sostenemos que la cuestión del padre no se circunscribe a un solo registro (el de lo simbólico por ejemplo) y que no desdeñamos al tratar el tema, ni lo imaginario, ni lo real, sino que intentaremos pensar precisamente algunas de sus intersecciones.

Reiteramos que, nuestra lectura indica que Lacan no dejó de pensar el tema del padre, ni siquiera en sus últimos seminarios. Como ejemplo, en la sesión del 15 de abril de 1975 de *RSI* dice:

Es preciso lo Simbólico para que aparezca individualizado en el nudo ese algo que yo no llamo tanto el Complejo de Edipo — no es tan complejo como eso—yo llamo a eso el Nombre del Padre, lo que no quiere decir nada más que el padre del nombre [...] no solamente el padre como nombre, sino el padre como nombrante⁸³.

El padre montado en un relato, ficcionado, hecho mito, permite la aparición del universo simbólico de la palabra.

De cualquier modo emerge la pregunta para los analistas que dicen ser “la vanguardia sin padre”, o “la vanguardia de lo real”: ¿Se puede hacer un análisis sin recurrir a la re-construcción de la historia familiar?, y por otro lado, ¿hay psicoanálisis sin pensar, lo simbólico, el edipo, la función paterna, la metáfora paterna, el nombre del padre, los nombres del padre, el padre del nombre, el padre nombrante y el nombre propio?, ¿si lo importante es “lo real”, cómo es que se interviene con la palabra: cómo anudan lo simbólico y lo imaginario en su clínica?; ¿si, como a veces proponen, ya no hay Otro, por qué hasta el final de su enseñanza Lacan habla de identificación?, ¿hasta dónde tienen vigencia estas cuestiones para los analistas en su acto más allá de las modas de los conceptos? O ¿quizás hemos de descartar a Freud y luego toda la enseñanza de Lacan y quedarnos con los tres últimos seminarios de este último autor?

⁸³ Lacan, Jacques; seminario 22, *RSI*, inédito, ver: versión electrónica: <http://www.agrupaciondco.com.ar/biblioteca/Lacan%20C%20Jacques%20-%20Obras%20Completas/27%20Seminario%2022.pdf>

Se trata de preguntas abiertas, no contestadas pero que inspiran la presente investigación.

Como veremos más adelante, el despliegue de lo inconsciente conlleva el paso por lo que va de la novela familiar al mito y del mito a sus versiones posibilitadoras de deseo (a la ficción). Para eso nos servirá el trabajo de la antropología estructural en la época que los mitos eran parte de una apasionante investigación sobre la condición humana.

Intentaremos no eludir la oquedad de lo real, ni la complejidad de la supuesta estabilidad de lo imaginario. El cuerpo y la pulsión no dejan de organizar la insensatez del síntoma y la ficción particular.

En términos fenomenológicos, ocurre a veces que la llegada de un hijo posibilita las preguntas por la propia infancia y el deseo de la madre; la llegada de un nieto dará otra dimensión a la paternidad. En otras ocasiones se trata del recorrido del tiempo pasado de ser hijo al actual donde se juega el hombre en relación a su mujer, etc.

También descubrimos el impacto de la muerte de un padre y el disparo en la escritura como re-encuentro con el padre (eso está en la biografía de Freud por ejemplo). El trabajo del análisis entonces es un trabajo topológico pues buscando el deseo y el amor, se atraviesa el tiempo y el espacio entre generaciones y marcas de los cuerpos.

En el comienzo del encuentro regular con el analista, se podrá esperar la producción de un decir que será para el analizante el descubrimiento de esa otra escena que Freud llamo el inconsciente, y de la incidencia que tiene sobre su padecer. Esto introduce al sujeto en la historia (...) que es ya una primera operación del analista sobre el tiempo.⁸⁴

...

Los cineastas en los documentales también operan sobre el espacio y el tiempo pescando al padre en su relación amorosa de antaño; lo atrapan elaborando una

⁸⁴ Tarrab, Mauricio, *Un corte en el tiempo del fantasma*, en Revista electrónica: Antroposmoderno, Argentina y Brasil: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=668 visto el 21 de septiembre de 2013.

interpretación insólita. Hacen investigación y re-lectura construyendo una nueva versión del padre y de la historia pasada. El tiempo pasado, sin bien es irreversible, se revierte en la interpretación⁸⁵ de estos directores. Van más allá de lo imaginario reconstruyendo y simbolizando la historia

La simbolización (la historia reconstruida de sus circunstancias o sus relaciones) permite por sí sola el reconocimiento de lo que es el sujeto.

La reconstrucción histórica de sus circunstancias o sus relaciones permite al sujeto deshacerse de la fascinación por su yo y reconocer lo que él mismo es (y de lo cual depende su yo) como hijo o función del universo simbólico del lenguaje y la ley que acogieron su venida al mundo⁸⁶

En el apartado sobre documental, tomaremos cinco “casos” sobre el padre; dos del mismo cineasta: 1) Un padre como Juan Rulfo con una obra insuperable del que se logra extraer un hombre y un nombre: *Del olvido al no me acuerdo*; y un padre echado de menos en *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo); 2) un padre deprimido: que se vuelve creación preformativa: *Nobody's Business* (Alan Berliner); 3) un padre que a pesar de ser indigente, transmite algo del deseo: *El blues de Paganini* (David Villalvazo y Jordi Capó) y 4) Un abuelo con pulsión de vainilla: *La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach).

La cámara tiene función creativa en el cine y muy temprano reinventa con el primer plano⁸⁷ la relación con el espectador. En los casos que nos interesan los cineastas hacen acercamientos a los detalles de la presencia del padre, mientras que en el aire está su voz y su argumento, así como diversos testimonios de quién fue ese hombre circulan en relación a dichos objetos. Para nosotros es un modo de pensar el recorrido de la pulsión en relación al Otro sin unificarlo.

⁸⁵ La investigación de algunos analistas en la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987 es sobre el debate ético del tiempo en psicoanálisis. Específicamente los trabajos de Javier Frere y Ricardo Saiegh.

⁸⁶ Ver: Markos Zafiropoulos, “Lacan Lévi-Strauss o el retorno a Freud (1951-1957)”. Ed, manantial, Buenos Aires, 2006, P. 117

⁸⁷ Se le atribuye a Griffith y a la belleza de sus actrices el primer plano. Ver: Pinel, Vincent, “El montaje: El espacio y el tiempo del film”, Paidós, Barcelona, 2004, p 18

La edición que incluye el primer plano y el plano detalle que se vuelven fundamentales en la búsqueda del objeto del deseo y el montaje final hace su operación. También el analista hace primeros planos, cuando va al misterio del deseo del Otro en sus presentaciones de detalle (parciales): el seno, la voz, la mirada, las heces y las representaciones de lo peculiar: las cicatrices, la sonrisa, los objetos de la madre, el objeto en el juego, el objeto transicional, etc. Los objetos de la pulsión no son objetos sueltos, sino que resaltan en el fondo de un relato edípico.

Añadimos que en el análisis, como en el cine o en los relatos populares, se trata de ir tanteando en el Otro algo más allá del ideal, algo de su deseo y su gozo: tejido con otros, su mirada, voz, presencia, trazo, rasgo, huella y lejanía.

Tomamos los fundamentos de la filiación y específicamente la relación con el padre, pero no solo con el padre, sino con su deseo, con su resto (con sus restos) y con su función como facilitador de la apuesta amorosa y creadora.

...

Mucha tinta ha corrido intentando situar lo que para el análisis ha significado el tema del padre: Freud con el complejo de Edipo, Hamlet y el Moisés. Lacan en prácticamente todos los seminarios, junto con las múltiples críticas que ahora se abalanzan sobre la doctrina freudiana y lacaniana.

Se dice que Freud intentaba sostener un padre ideal. Por nuestra parte más que decir si Freud era religioso y creyente del padre, damos lugar a lo que verificamos en la observación: algo invita a los cineastas y a los analizantes a sentarse frente a lo que puede llamarse **el quilt de un padre**. Algo invita a tejer retazos y pedazos de un padre. Algunas veces el hilo está echado por una mujer (Ariadna en el mito, la dama en Freud).

¿Qué se produce después de haber explorado las versiones de un padre en trozos y versiones? Un posible tejido con bordes de la historia que permiten amar y producir: “Lieben und Arbeiten”

CAPITULO II: Edipo, Identificación y Filiación



⁸⁸ J. Auguste Dominique Ingres, “Edipo y la esfinge”, 1808-27, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Louvre.

a. Mito, Ficción y Montaje del padre (*por causa de las mujeres*)

Al hablar de la historia de mi padre es imposible separar los hechos y la ficción, el hombre y el mito.

Lo mejor será contar su historia como él me la contó. No siempre tiene sentido y muchas cosas nunca sucedieron

Es de ese tipo de historias...

Big Fish de Tim Burton

Mito, Ficción y, añadimos el *Montaje*, son categorías teóricas que permiten al psicoanálisis el encuentro con la verdad subjetiva y el deseo inconsciente. Suponemos que algo en la experiencia vital “originaria” del sujeto del inconsciente es inasimilable, traumático. De ahí que le sea necesario un rodeo o anudamiento simbólico e imaginario para dar cuenta de ello.

La misma experiencia del análisis tiene esta característica de acercarse a lo insoportable pues se atraviesa no sin angustia y, quizás por ello, el psicoanálisis también transmite su verdad a partir de los mitos (específica y reiteradamente el de Edipo), las ficciones y los montajes que con pedazos de una historia se elaboran en cada sesión.

Nos incumbe el hecho de que algunos de los conceptos claves del freudismo como “la pulsión” o “el complejo de Edipo” son tomados por Lacan como parte de los “mitos” del psicoanálisis.

Por otro lado está la tesis del lacanismo de que “la verdad tiene estructura de ficción” o que la verdad de la ética del deseo se relaciona con la ficción en los términos en que los plantea Jeremy Bentham⁸⁹; términos que a Lacan le sirven para re pensar el lugar del significante.

También tomamos el término de “montaje” de la teoría y la realización cinematográficas que utilizan esa técnica para dar cuenta del sentido de un relato que se construye con “escenas”, encuadres o tomas aisladas que, puestas en conjunto en

⁸⁹ Pensador inglés, padre del utilitarismo con el que Lacan dialoga especialmente en el seminario de la ética. Ver: Lacan, Jacques. El Seminario, La ética del psicoanálisis, libro VII, Buenos Aires, 2000, Paidós. p. 275.

relación al sonido, dan una dirección a la narración y producen el efecto de construcción de una estructura simbólica donde el sujeto puede situarse. El montaje es la convergencia de distintos tiempos y espacios en la pantalla; es *la multiplicación de los puntos de vista*⁹⁰ que van más allá de lo fijo de un cuadro: (...) *La cámara conduce los ojos del cine-espectador de las manos a los pies, de los pies a los ojos y a todo lo demás, en el orden más ventajoso, y organizado de los detalles en un estudio de montaje bajo reglas estrictas.*⁹¹

Usamos “mito”, “ficción” y “montaje” para situar la construcción de la verdad de una historia como un asunto no objetivable pero si accesible en un relato montado desde distintos fragmentos y repeticiones.

Los autores principales son Freud y Lacan de la mano de la antropología y las ciencias sociales; especialmente de Lévi-Strauss que nos enseñó a hacer un corte vertical además de horizontal para pensar la transmisión por vía de la estructura.

Reunimos en nuestro trabajo este bagaje teórico con algunas producciones culturales, especialmente con el cine documental, donde los narradores de imágenes en movimiento sacuden con sus relatos lo que parecía estático, definitivo e inamovible en una historia.

Para nosotros es indispensable el tránsito de la figura del padre como persona, al padre como función de tejido o armado cinematográfico: casi al modo de Kulechov.⁹² También en tanto el montaje aviva y da causa, imprime movimiento y dialéctica expresiva.⁹³

Se trata de un padre que se construye con retazos de la palabra, la mirada y la voz de la madre, el anhelo por una dama (personaje freudiano); un padre que con sus andar

⁹⁰ Pinel, Vincent, “El montaje: El espacio y el tiempo del film”, Paidós, Barcelona, 2004, p 25.

⁹¹ Sadoul, Georges, citado por Pinel, ibid.

⁹² Kulechov dice: “...Realicé esta experiencia con mis alumnos. Rodé la escena de una mujer arreglándose: se peinaba, se maquillaba, se ponía las medias, los zapatos, un vestido... Y he aquí que yo filmaba el rostro, la cabeza, el pelo, las manos, las piernas, los pies de mujeres distintas, pero los montaba como si se tratara de una sola y, gracias al montaje, conseguía crear una mujer que no existía en la realidad, y que sin embargo existía realmente en el cine”. Citado por Pinel, ibid, p 26.

⁹³ A decir de Eisenstein: “Si el montaje ha de compararse con algo, las sucesivas colisiones de una serie de planos pueden compararse con una serie de explosiones en un motor de automóvil o de tractor. Como éstas, imprimen movimiento a la máquina, el dinamismo del montaje impulsa al filme y lo conduce a su horizonte expresivo”: Eisenstein, S. M., “La forma del cine”, siglo xxi, México, 1999, p 38.

propio se dirige a los hijos, a los hermanos y a la polis. Es un padre *pedacera*⁹⁴, hecho de pedazos tomados de aquí y de allá; y montado en el cine y/o en el diván.

Las categorías mito, ficción y montaje, apuntan todos a la estructura como lenguaje donde “ningún elemento (...) puede ser valorado si no se le considera en relación con los otros elementos”.⁹⁵

⁹⁴ Un colega en un espacio de trabajo trajo a cuenta un paciente niño que señalando un montón de piedras dijo “esos pedazos son mi padre”... No habló del caso en sí y por lo tanto no podría dar cuenta de esa frase en boca de ese niño y en oído de su analista, pero la expresión me capturó de inmediato porque se apegaba a lo que yo estaba planteando como “labor de retazos de un padre”.

⁹⁵ Vackek, Josef, Citado en Paz, Octavio, “Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”, Joaquín Mortiz, México, 1975, p 16.

b. Del mito y del mito en tanto mito freudiano

No dudaremos, pues, en colocar a Freud después de Sófocles, entre nuestras fuentes del mito de Edipo.

Lévi-Strauss

Aprovecho esta oportunidad para asegurarle que la mitología y el universo de los cuentos tradicionales sólo se vuelven comprensibles mediante el conocimiento de la vida sexual infantil. He ahí, pues, una conquista de los estudios analíticos.

Sigmund Freud

Nos interesa el lugar del mito en el psicoanálisis. Coincidimos con la idea de que el psicoanálisis en su ejercicio cotidiano, enfrentado a los síntomas y a los sufrimientos, es una suerte de enlace entre la vida moderna y los mitos más antiguos. El psicoanálisis no niega su propio tiempo, es más, es producto de su época, sin embargo, revela el enlace estructural entre los lenguajes primitivos y el mundo simbólico actual a través del mito.

Resulta difícil dar una definición exacta del mito puesto que remite a múltiples acepciones coloquiales y a estudios académicos interminables. Para acotar, nos vemos obligados a separar dos acepciones que recoge Pastor Cruz en su estudio sobre el mito:

- ...incluimos bajo el rótulo de "mitos" a un amplio elenco de relatos pseudo históricos, legendarios o épicos, protagonizados normalmente por seres que sobrepasan la condición humana, marcada por la temporalidad y la finitud. A este sentido genérico se adscribe la popular consideración de los mitos como "leyendas de dioses, héroes y monstruos"
- Conjunto de narraciones tenidas por **sagradas y verdaderas** en determinados contextos culturales.⁹⁶

⁹⁶ Pastor Cruz, José Antonio, "Corrientes interpretativas de los mitos (1998)"; en *La conciencia de Pinocho-Filosofía*: <http://www.uv.es/~japastor/> Visto el 1 de agosto de 2014. Las negritas son nuestras.

Articulando ambas definiciones diremos que por un lado se trata de relatos sobre seres que sobrepasan la condición humana y que esto explicaría que se conviertan en relatos sagrados, transmisores de una verdad imposible de decir de otro modo.

Algunos autores diferencian “mito” de “cuento” o “leyenda” popular puesto que el mito es vivido como verdadero y de experiencia trascendental y no como parte de la fantasía. Esto no quiere decir que los relatos populares sean sin importancia pero no forman parte del sentido religioso de una comunidad dada.⁹⁷

Veremos más adelante que para el psicoanálisis, los relatos humanos de la vida cotidiana son una extensión de los mitos y una expresión simple de la verdad más compleja.

El estudio de los mitos es inagotable pero podemos situar puntos clave de referencia de los antropólogos y sociólogos, que se fascinaron con los usos de los mitos en las culturas primitivas.

Émile Durkheim en su libro sobre la religión propone la división entre lo profano y lo sagrado: *...tenemos la impresión de que mantenemos relaciones con dos tipos de realidades, distintas en sí mismas, y que una línea de demarcación netamente trazada separa una de otra: por un lado, el mundo de las cosas profanas y por otro, el de las cosas sagradas*⁹⁸ En este último aspecto, el de lo sagrado, coloca al mito y al rito, como los responsables de la cohesión colectiva religiosa.

Del estudio de Durkheim surge la interesante conclusión de que lo sagrado a través de los mitos y los ritos posibilita no la adoración a la divinidad (o al tótem), sino la adoración del enlace social en sí mismo. El mito y las prácticas religiosas permiten el enlace social y eso es lo que se venera.⁹⁹ La divinidad aparece entonces como una

⁹⁷ Pastor Cruz repasa la clasificación elaborada por Malinowski que es fundamental para entender también los cuentos populares o las leyendas históricas. Estas no dejan de tener una organización compleja: ¿quien cuenta las historias?, ¿cuándo?, ¿con qué forma?, etc., Según Malinowski: “Si el primer tipo es narrado por solaz, y el segundo lo es para hacer constataciones serias y satisfacer la ambición social, el tercero está considerado no sólo verdadero, sino también venerable y sagrado, y el tal desempeña un papel cultural altamente importante. El **cuento** popular, como sabemos, es una celebración de temporada y un acto de sociabilidad. La **leyenda** originada por el contacto con una realidad fuera de uso, abre la puerta a visiones históricas del pretérito. El **mito** entra en escena cuanto el rito, la ceremonia, o una regla social o moral, demandan justificante, garantía de antigüedad, realidad y santidad.” Ver Pastor Cruz, *ibid*.

⁹⁸ Durkheim, Émile: “Las formas elementales de la vida religiosa, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.

306

⁹⁹ En la contraportada del libro (Durkheim, *ibid*) como parte de la sinopsis leemos: *Este sistema solidario de prácticas y creencias relativas a la esfera de lo sagrado se representa en el totemismo, el tótem es, así, el emblema de la sociedad, el medio a través del cual la tribu adora a la colectividad. De esta manera, en el análisis de Durkheim, bajo las formas del dios o del santo, lo que realmente adoran los hombres es a la sociedad.*

metáfora necesaria que posibilita el tejido entre los individuos. En la coincidencia ritual de idolatrar a un ser sagrado en conjunto, se revela, el amor por la comunidad. Aquí el mito es relevante en tanto recurso de expresión de lo colectivo. Adelantamos que la propuesta de Freud sobre la sociedad de los hermanos y el parricidio, coincide con esta sociología: Se mató al padre para terminar con la tiranía pero el efecto fue la creación del enlace entre iguales por vía del padre incorporado y venerado como Tótem. El tótem es el engarce para la comunidad de los hermanos.

El famoso antropólogo Bronislaw Malinowski sigue la línea de Durkheim al pensar al mito entretejido con la cultura. Para él: *El mito (...) está considerado no sólo verdadero, sino también venerable y sagrado . (...) El mito entra en escena cuanto el rito, la ceremonia, o una regla social o moral, demandan justificante, garantía de antigüedad, realidad y santidad.*¹⁰⁰ El mito garantiza la vigencia de la moral y la convivencia de los hermanos, diríamos con Freud.

La experiencia del mito en las comunidades que estudia Malinowski no es únicamente verbal sino que forma parte de la concepción de la vida y de las costumbres cotidianas. Hasta cierto punto el mito organiza la vivencia cada día y la moralidad que indica lo bueno y lo malo.

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive.

(...) El mito (...) no es una vana fantasía, ni una efusión sin sentido de vanos ensueños, sino una fuerza cultural muy laboriosa y en extremo importante.

(...) (Los mitos) son, para los nativos, la constitución de una realidad primordial, más grande y más importante, por la que la vida, el destino y las actividades presentes de la humanidad están determinadas y cuyo conocimiento le proporciona al hombre el motivo del ritual y de las acciones morales, junto con indicaciones de cómo celebrarlas.

... El mito, tomado como un todo (...), siempre está hecho ad hoc para cumplir alguna función sociológica ...¹⁰¹

¹⁰⁰ Su trabajo intenta probar *...una conexión íntima entre, por una parte, la palabra, el mythos, los cuentos sagrados de una tribu y, por otra, sus actos rituales, acciones morales, organización social e incluso actividades prácticas.* Malinowski, Bronislaw, "El mito en la psicología primitiva": <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/08/bronislaw-malinowski-el-mito-en-la.html> visto el 1 de agosto de 2014.

¹⁰¹ Bronislaw Malinowski, "El mito en la psicología primitiva", en Magia, Ciencia, Religión, Ariel, Barcelona 1994, p. 113, p. 109, p. 123 y p. 145

Por ello los estudios mitológicos se volvieron una forma indispensable para pensar lo social y su articulación con las vidas individuales.¹⁰²

¿Por qué el psicoanálisis podría interesarse en el estudio de los mitos y en este peso que tienen como urdidumbre de lo social? Digamos que en principio porque son relatos que transmiten una verdad intemporal y los analistas se dedican al trabajo en medio del relato y del tiempo en búsqueda de la verdad de lo inconsciente. Cada relato trae, para el que escucha desde el lugar de psicoanalista, la posibilidad de encontrar la pista de lo reprimido. Por eso en psicoanálisis se ha trabajado con cuentos, leyendas, novelas, operas, películas, etc. Sin embargo lo especial de los mitos es precisamente que abren la posibilidad no sólo de subjetivar, es decir, de organizar lugares y posiciones en las relaciones; sino también de integrar experiencias angustiantes que provienen de lo real, siniestras o incomprensibles acudiendo al enlace social, a la tribu. El rito y el mito sirven de apoyo frente a dolores, pérdidas y miedos humanos y realizan una tramitación interior en el paso a otra posición existencial en lo colectivo y para un enfrentamiento no del todo individual.

...(el mito) constituye el Credo sobre el que se apoya y sustenta el ritual, y cabe hacer hincapié en el hecho de que es el ritual quien cumple la función de aglutinador social y de preparador anímico e intelectual a un tiempo, ante cualquier acontecimiento importante del que dependa o pueda depender la estabilidad del colectivo que lo lleva a cabo: desde la construcción de las piraguas, hasta la regulación del comercio

¹⁰² ...una mitología perteneciente a una sociedad concreta da cuenta de las instituciones políticas, económicas y familiares -relaciones de parentesco-, de un tiempo pasado que se pretende originario ; esto permite, no solo la integración de los valores tradicionalmente aceptados en el seno de una sociedad determinada, sino también la conformación de una identidad social (en la que se subsume y conforma la identidad individual), a través del sentimiento de alteridad respecto de las épocas pasadas. Las mitologías conforman una suerte de imaginario u horizonte intelectual que define a un tiempo lo "clásico" y lo "moderno" y permite coordinar (tanto a nivel grupal como individual) la interiorización de la mismidad en base al contraste con la otredad. Las mitologías trabajan sobre una especie de "trasfondo epocal" muy similar a lo que Gombrich entiende como estilo o perspectiva (considerada como el conjunto de los conceptos y valores ínsitos en la cosmovisión de una cultura dada en una época histórica concreta), en tanto que las mitologías apelan al grado que poseen de "variabilidad" y de "inmutabilidad", tanto la concepción que los hombres se han hecho de sí mismos, como las condiciones de interacción con el medio (un medio que es físico y social a la par), en las que se desarrollan las vidas humanas a través de los tiempos, pero manteniendo una suerte de "conciencia histórica" respecto de "los tiempos pasados" y los "tiempos presentes" que posee implicaciones que apuntan a un plano colectivo y también a un plano personal. Ver: Pastor Cruz, José Antonio, "Corrientes interpretativas de los mitos (1998)"; ibid.

ceremonial, pasando por, como ya dijimos, cualesquiera otras actividades que sean fundamentalmente importantes (y que conlleven riesgos mortales, junto al consecuente desasosiego que éstos comportan). Dicho de otra manera, el ritual funciona como un pre-operador espiritual ante cualquier evento fáctico de importancia vital, y es la mitología (esto es, el conjunto de los liliu), la encargada de proveer un formulario o credo que soporte al ritual.¹⁰³

El mito, junto con el rito, es una forma de garantizar que algún deseo más grande que la soledad de lo humano se hace presente¹⁰⁴, que se puede vencer a la muerte o sobrellevar un duelo¹⁰⁵. Se trata no de simples relatos intelectuales o cómicos, sino de experiencias sagradas que permiten tramitar lo terrible y lo irreversible de la vida no en lo individual sino en un llamado a la comunidad.

...

Cierto día una paciente llega en medio de una crisis de histeria melancólica con el pelo corto (ella misma se lo cortó) y relatando que se había hecho cortes también en las piernas. Días antes me había llamado para avisarme que quería morir y que pretendía llevar a cabo un viaje de muerte. Dice que no tiene miedo “esta vez” (no es la primera vez que entra en una crisis suicida). Le respondo inmediatamente llamándola y le digo que “eso no es lo que habíamos acordado” que la espero en mi consultorio en una hora. Esta paciente comenzó con síntomas de angustia y deseos de muerte al perder un embarazo. Después del mensaje, (del llamado) viene todos los días por una semana a hablar de su tristeza por no poderse embarazar otra vez, del

¹⁰³ Pastor Cruz, José Antonio ibid: <http://www.uv.es/~japastor/>

¹⁰⁴ Dice Malinowski: *la constitución de una realidad primordial, más grande y más importante, por la que la vida, el destino y las actividades presentes de la humanidad están determinadas*. Ver: Malinowski, Bronislaw, “El mito en la psicología primitiva”: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/08/bronislaw-malinowski-el-mito-en-la.html> visto el 1 de agosto de 2014.

¹⁰⁵ *La muerte, por desgracia, no es ni vaga, ni abstracta, ni difícil de entender para ningún ser humano. Es, por el contrario, demasiado obsesionante y real, demasiado concreta, demasiado fácil de comprender para cualquiera que haya sufrido una experiencia que afectara a sus parientes próximos o un presentimiento personal. De ser irreal o vaga, el hombre tendría gusto en hacer mención de ella; pero la idea de la muerte asusta con horror, con un deseo de huir de su amenaza, con la vaga esperanza de que pueda ser, no explicada sino entendida, irrealizada y, de hecho, negada. El mito que garantiza la creencia en la inmortalidad, en la eterna juventud en la vida de ultratumba, no es una reacción intelectual ante un intrincado problema, sino un explícito acto de fe nacido de la intensísima reacción de la emoción y el instinto ante la más formidable y obsesionante de las ideas.* Malinowski, ibid.

desamor de su marido, etc., se va conectando con la historia de su cuerpo y sus relaciones nuevamente y luego ocurre lo de los cortes en el pelo y en el cuerpo.

Fue preciso recurrir al psiquiatra, luego a su esposo y a un hermano para hacer indicaciones sobre el riesgo en el que esta paciente se encontraba y la analista se vio a mi misma explicándoles a los familiares que a veces se necesita llamar a la tribu para que le recuerden a la analizante precisamente eso, que forma parte de una tribu.

Entre su historia de duelo y “la tribu”, más allá de la teoría sobre el acting o el gozo en Lacan, me viene a la memoria el siguiente relato de Durkheim:

Esta es una escena cuyos testigos han sido Spencer y Gillen, entre los Warramunga. Acababa de celebrarse una ceremonia totémica y el grupo de actores y de espectadores abandonaba el terreno consagrado cuando, de golpe, se elevó del campamento un grito agudo: un hombre estaba por morir allí. En seguida, toda la compañía se puso a correr lo más rápido posible y la mayor parte, corriendo, ya comenzaba a lanzar gritos. “Entre nosotros y el campamento, cuentan esos observadores, había un arroyo profundo sobre cuyos bordes estaban sentados muchos hombres; diseminados aquí y allá, con la cabeza inclinada entre las rodillas, lloraban y gemían. Al atravesar el arroyo encontramos, según la costumbre, el campo hecho pedazos. Mujeres, venidas de todas las direcciones, estaban acostadas sobre el cuerpo del moribundo, mientras que otras, que estaban alrededor, paradas o arrodilladas, se hundían en la punta de la cabeza la punta de sus bastones para desenterrar los ajes, haciéndose así heridas de donde corría la sangre a chorros sobre sus caras. Al mismo tiempo, ellas hacían oír una queja ininterrumpida. Mientras tanto, acudían los hombres; ellos también se arrojaban sobre el cuerpo mientras que las mujeres se levantaban; al cabo de algunos instantes, no se vio más que una masa hormigueante de cuerpos entrelazados. Al lado, tres hombres de la clase thapungarti, que todavía llevaban sus decoraciones ceremoniales, estaban sentados y, dando la espalda al moribundo, lanzaban gemidos agudos. Al cabo de uno o dos minutos, otro hombre de la misma clase se precipitó sobre el terreno, chillando de dolor y blandiendo un cuchillo de piedra. Apenas alcanzó el campo se hizo incisiones profundas a través de las caderas, en los músculos, hasta que, incapaz de mantenerse, terminó por caer al suelo en medio de un grupo; dos o tres mujeres parientes suyas lo retiraron de allí y aplicaron sus labios sobre sus heridas abiertas, mientras él quedaba inanimado en el suelo.” El enfermo no murió sino más tarde en la noche. Apenas expiró, recomenzó de nuevo la misma escena, con nuevas manifestaciones. Sólo que, esta vez, los gemidos eran aún más agudos. Hombres y mujeres,

poseionados de un verdadero frenesí, corrían, se agitaban, se hacían heridas con cuchillos, con bastones puntiagudos; las mujeres se golpeaban unas a otras sin que ninguna tratara de protegerse de los golpes. Al fin, al cabo de una hora, se desencadenó una procesión, a la luz de antorchas, a través de la llanura hasta el árbol en cuyas ramas fue depositado el cuerpo.

Cualquiera que sea la violencia de estas manifestaciones, están estrechamente reguladas por la etiqueta. Los individuos que se hacen incisiones sangrientas están designados por la costumbre: deben mantener con el muerto relaciones determinadas de parentesco. Así, entre los Warramunga, en el caso observado por Spencer y Gillen, los que se acuchillaban las caderas eran el abuelo materno del difunto, su tío materno, el tío materno y el hermano de su mujer. Otros deben cortarse las patillas y los cabellos y luego cubrirse el cuero cabelludo con tierra de pipa. Las mujeres tienen obligaciones particularmente severas. Deben cortarse los cabellos, untarse con tierra de pipa el cuerpo entero; además, les es impuesto un silencio profundo durante todo el tiempo del duelo, que puede durar hasta dos años. Como consecuencia de esta interdicción, no es raro que, entre los warramunga, todas las mujeres de un campamento estén condenadas al silencio más completo. Adquieren tanto esa costumbre que, aún después de la expiración del periodo de duelo, renuncian voluntariamente al lenguaje hablado y emplean con preferencia el lenguaje por gestos que utilizan, por otra parte, con una notable habilidad. Spencer y Gillen han conocido una anciana que había permanecido sin hablar durante más de veinticuatro años.

La ceremonia que hemos descrito abre una larga serie de ritos que se suceden durante semanas y meses. Se la renueva los días siguientes, bajo diversas formas. Grupos de hombres y de mujeres se sientan en la tierra, llorando, lamentándose, abrazándose en determinados momentos. Esos abrazos rituales se repiten frecuentemente durante el período del duelo. Los individuos experimentan, parece, la necesidad de aproximarse y de comunicarse más estrechamente; se los ve apretados unos contra otros y entrelazados hasta el punto de formar una sola y misma masa de donde escapan ruidosos gemidos. De tiempo en tiempo, las mujeres recomienzan a lacerarse la cabeza y, para exasperar las heridas que se hacen, llegan hasta aplicarse en ellas las puntas de bastones calentados al rojo.

Esos tipos de prácticas son generales en toda Australia. Los ritos funerarios, es decir, los cuidados rituales dados al cadáver, el modo en que se amortaja, etc., cambian con las tribus y, en una misma tribu, varían (...)¹⁰⁶

¹⁰⁶ Durkheim, *ibid*, p. p 559, 560 y 561 (el subrayado es mío)

La angustia de la analista quedó acotada en una supervisión al hacer la interpretación no de “la locura” de esta paciente, de lo que se ha des-encadenado como “insano” y que parece incontrolable. Esa idea lleva a la impotencia del análisis. Tampoco se trata de llevar a juicio a la histérica en su desborde como constantemente se hace (incluso entre los analistas con desdén “¡Es una histérica!”); juicio que además se le hace cotidianamente a esta señora: “es una loca, mal de la cabeza, insoportable” dice su marido; sino al duelo que lleva a cabo esta mujer por vía del cuerpo y el llamado al Otro en una demanda apremiante.

El duelo no es silencioso aunque se calle; el duelo es en principio sangrante, con gritos, con rasgadura en el cuerpo, en el pelo o en la ropa (en otras culturas), es la carne viva, abierta, que grita. Y el duelo, sobre todo, no es algo que pueda llevarse a cabo en lo individual sin que requiere de ritos tribales, de elaboración simbólica conjunta que no niegue el dolor profundo.

Nos hemos puesto parcos en nuestros duelos, hacemos misas y entierros, nos vestimos de negro (a veces ya ni eso) y con suerte vamos al consultorio de un analista; pero se agotó el grito en la tribu.

Interpreto que la analizante hace un *rito* al realizar los cortes pero que no está conectada con el *mito* que acompaña sus actos, esto es, que desconoce la creencia que hay detrás de su acto y que no hay tribu (Otro) que la acompañe. Lo pienso como un ritual de paso, pero para pasar efectivamente habrá que encontrar cuál es el mito que soporta esos ritos del duelo. El mito, es ahí lo reprimido y el rito aparece entonces como vacío.

Habrà que elaborar el mito que se convertirá en el aspecto sagrado de su historia. No será fácil, la muerte ronda y sin ser religiosos damos un paso más y confiamos en la eficacia de lo simbólico tal como la describe Lévi-Strauss.¹⁰⁷

De la *eficacia simbólica* sabemos que se trata de llevar a cabo un acto para unir el cuerpo con el lenguaje de modo que queda ordenado el caos de lo sensible. Las curas chamánicas, por ejemplo, producen efectos físicos porque las referencias corporales y las palabras, a través del relato mítico son tejidas entre sí por el chamán. Las palabras del mito tienen una “propiedad inductora” en el cuerpo de los enfermos. Hay un mensaje circulando entre cuerpo y mito: a eso se refiere la eficacia simbólica. El mito

¹⁰⁷ Lévi-Strauss, Claude, *La eficacia simbólica*, en Antropología estructural 41, Paidós, España, 2000. P. 211-227.

cura porque pone en estructura el dolor para encontrar una vía simbólica del malestar físico. El símbolo enferma y el símbolo cura.

La historia o el mito, por ejemplo en el *ritual cuna* que describe Lévi-Strauss, dice que hay un espíritu (llamado “Muu”) que a la vez es “la potencia responsable de la formación del feto” pero que puede también “sobrepasar sus atribuciones y apoderarse del alma de la futura madre”¹⁰⁸, dificultando el parto. El chamán en el ritual y el canto pasa por peripecias luchando con animales feroces, dando batallas con los espíritus, etc. Se trata de luchar no contra el espíritu sino contra sus abusos. El descubrimiento en la lectura de Lévi Strauss es que se trata de representaciones del cuerpo porque la *ruta de Muu* y la *mansión de Muu* son “literalmente la vagina y el útero de la mujer embarazada, que el shamán y los nuchu exploran y en cuyas profundidades libran su combate victorioso”.¹⁰⁹ El cuerpo se cura en tanto se hace, símbolo, lenguaje. Lévi-Strauss lo interpreta diciendo que “...el canto constituye una manipulación psicológica del órgano enfermo, y que de esta manipulación se espera la cura”.¹¹⁰ Lo que llama manipulación psicológica es representación en el lenguaje del cuerpo demostrando que un chamán es capaz de curar el dolor (por ejemplo del parto) sin medicamento, con un mito.

Dice Lévi-Strauss que el “shamán proporciona a la enferma un *lenguaje* en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables de otro modo”.¹¹¹ Otra vez decimos que algo del ritual y del mito que el chamán va construyendo en el canto describiendo personajes y luchas, posibilita que lo terrible y lo doloroso, se alivie. El analista trabaja también por vías simbólicas parecidas al enfrentarse a la oquedad de lo real. La novedad freudiana es que lo simbólico se construye en la relación terapéutica, no es el analista quien aporta todos los elementos, sino que su acción permite que el lenguaje del inconsciente fluya, confiando en que un sujeto deseante aparecerá en medio de sus propias palabras, ahí en medio de una construcción de enlaces metafóricos ocurre la cura. Ha de vivirse un mito para curarse.

En realidad, la cura shamanística parece ser un equivalente exacto de la cura psicoanalítica, pero con una inversión de ambos términos. Ambas buscan provocar una experiencia, y ambas lo consiguen reconstruyendo un mito que el enfermo

¹⁰⁸ Lévi-Strauss, *ibid*, p. 212

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 213.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 216.

¹¹¹ *Ibid*, 221.

debe vivir o revivir. Pero, en un caso, se trata de **un mito individual** que el enfermo elabora con ayuda de elementos extraídos de su pasado; en el otro, de un mito social, que el enfermo recibe del exterior y que no corresponde a un estado personal antiguo (...) el psicoanalista escucha mientras que el shamán habla...¹¹²

En el caso de la paciente recientemente descrita con una histeria muy melancolizada, se trataba de acompañar la construcción de un mito; mito donde aparecen personajes y luchas, monstruos y demás, pero es ella quien inventa y recorre, con la puntualización de la analista que ve ahí una metáfora precisamente de batallas, fuerzas, combates, etc.: luchas con un padre y un esposo tiranos, una madre triste, una hermana compañera, un mundo amenazante, devorador, siniestro, violento; un cuerpo que puede enfermarse y morirse; que envejece, que se pudre; y ella, intentando crear, embarazarse, ligarse a la vida (es una paciente que tiene un huerto y plantas, que es profesora de preescolar y que se dedica a la música). Se debate entre la vida y la muerte por ahora sin mediación simbólica mítica.

En cierto punto la analizante relata un sueño: ha soñado con una almohada azul como el cielo pero transparente, en su interior hay una gran aguja enterrada hasta el fondo. En el sueño ella dice: “el psicoanálisis intenta desde dentro empujar la aguja hacia afuera, pero el psicoanálisis requiere de ayuda externa, de alguien que jale (tire)”;

asocia que han de jalar (tirar) quienes le rodean y las acciones que ella realice; dice que el psicoanálisis no puede trabajar solo por dentro, la analista asiente.

Es una imagen onírica-plástica poderosa muy parecida a la que elabora el chamán cuando va realizando la cura. El chamán ha de meterse simbólicamente en el cuerpo de la enferma y dar una batalla en lo más íntimo, pero es también un llamado a la tribu, al Otro para que tire de la aguja. Se trata del parto de lo simbólico.

Tiempo después esta paciente decide someterse a una operación de la matriz para reiniciar su camino a la maternidad.

El mito lo va construyendo la analizante por vía de la transferencia con la analista que apuesta a que el mito no es una historia fija sino que el mito es la variedad de sus versiones. Se trata de un mito que cuenta la lucha eterna entre “el bien” y “el mal”; entre el deseo y el gozo no tachado; se trata de las posibilidades mediadoras de la poesía de la reproducción y un acto decidido.

¹¹² Ibid, 222,223 (las negritas han sido añadidas para evocar el texto de Lacan sobre el mito individual)

A veces la analizante viene a denunciar que dios no existe, que los políticos son corruptos, que la gente es mala, que la pobreza es extrema, que ella es fea, que hay violencia, etc. La analista por vía transferencial esta atenta para hacer resonar el enlace con los otros, con el Otro, que permitirá a esta mujer desear atravesando el gozo que se desborda. Haciendo versiones del mito, en sueños y asociaciones, puede haber una mediación para esta batalla.

...

Lévi-Strauss abre con la noción de la eficacia simbólica otra cuestión que no es sin consecuencias para el psicoanálisis (en especial para el psicoanálisis lacaniano puesto que Lacan fue evidentemente un estudioso de este antropólogo.): La división que había hecho Durkheim entre profano y sagrado sigue vigente y a la vez se hace evidente el lazo estrecho entre ambos mundos. Profano y sagrado se ligan como lo manifiesto y lo latente en Freud¹¹³.

Cuando Lévi-Strauss describe una cura llevada a cabo en la sociedad primitiva de Panamá, donde la intervención del chamán con una enferma consiste además del canto, en realizar acciones precisas, repetidas, marcadas y llevadas a cabo minuciosamente; señala la importancia de las acciones mínimas; acciones comunes, cotidianas, triviales que en otro momento son irrelevantes como poner un pie delante del otro, abrir la puerta, tocar el suelo, entrar y salir, etc., estos actos se hacen lenta y repetidamente llamando la atención de la enferma sobre lo cotidiano. La descripción es apasionante:

“... La cura comienza, pues, por una historia de los acontecimientos que la han precedido, y ciertos aspectos que podrían parecer secundarios (“entradas” y “salidas”) son tratados con gran lujo de detalles, **como si estuvieran, por decirlo así, filmados con cámara lenta** (...)”

Todo pasa como si el oficiante tratara de conseguir que una enferma cuya atención a lo real se encuentra sin duda disminuida –y exacerbada su sensibilidad- debido al sufrimiento, reviva de una manera muy precisa y muy intensa

¹¹³ A una pregunta mía sobre las relaciones entre profano y sagrado con lo inconsciente el Dr. Miguel Marinas responde: *Es posible acercar la noción de lo sagrado (lo anómalo) en Durkheim con la noción de lo reprimido o lo incc en Freud a condición de entender que lo sagrado esta unido y distinguido de lo profano (solo se conjugan como emparejados y opuestos) y en ese sentido se podría decir que lo sagrado también es extimo: esta entre las formas de lo profano sin confundirse con ellas, pero se atisba gracias a ellas (como lo incc es extimo y está a la vista pero no se ve... hasta que se hace presente)*

una situación inicial y percibida mentalmente los menores detalles. En efecto, esta situación introduce una serie de acontecimientos, cuyo teatro supuesto estará constituido por el cuerpo y los órganos internos de la enferma. **Se va a pasar, pues, de la realidad más trivial al mito**, del universo físico al universo fisiológico, del mundo exterior al cuerpo interior. Y el mito que se desarrolle en el cuerpo interior deberá conservar la misma vivacidad, el mismo carácter de experiencia vivida, cuyas condiciones habrá impuesto el shamán con ayuda del estado patológico y mediante una técnica obsesionante apropiada...”¹¹⁴

¡De la realidad más trivial al mito -en cámara lenta-! He ahí el lazo entre lo profano y lo sagrado y el puente que el chamanismo atraviesa mostrando que no están desligadas ambas realidades. Para el psicoanálisis esta observación es esencial puesto que las acciones comunes eran para Freud el lazo más superficial y profundo de la expresión del inconsciente, por ejemplo cualquier acción podía ser interpretada hasta elevarla a la dignidad del (mito de) Edipo. La diferencia es que para Freud lo interesante estaba en lo que no anda de lo cotidiano: olvidos, fallas, tropiezos, etc., de acciones simples.

En el consultorio de un analista cualquier acción trivial puede adquirir un carácter estético y mítico (*como filmado en cámara lenta*) pues un pequeño detalle señalado en la sesión hace experiencia vital de lo mínimo: el timbre de una voz, un pequeño encuentro de miradas, puede adquirir carácter mítico en el análisis en el sentido de que se simboliza y se enmarca en cierta estructura de la relación con el Otro, permitiendo una mediación entre lo real y lo simbólico.

Lacan puso de manifiesto además la posibilidad del acto como intervención analítica y de la acogida por el analista de los ritos. Un ejemplo conmovedor lo encontramos en la lectura que hace Lacan del caso *Roberto (el lobo)*, analizado por Rosine Lefort, donde un niño autista lleva a cabo su propio bautizo¹¹⁵. El “bautizo” está en la interpretación misma.

Lévi-Strauss había captado la posibilidad de los ritos en el psicoanálisis en el trabajo terapéutico de una analista con una esquizofrénica aparentemente incurable. Se trata de Marguerite Sechehayé, una psicoanalista suiza que al enfrentar el caso trabajaba

¹¹⁴ Ibid, p. 217, el subrayado es mío.

¹¹⁵ Lacan, Jacques, El seminario, libro I: “Los escritos técnicos de Freud”, Paidós, Argentina, 1996, p. 141-166

con actos. Por ejemplo realizaba el destete poniendo la mejilla de la paciente en el pecho de la analista.

Para el antropólogo lo que hace Sechehaye son verdaderos ritos, no hechos de palabras sino de acciones concretas que llevan un mensaje directamente al inconsciente de la enferma: “Los gestos de la señora Sechehaye resuenan en el espíritu inconsciente de su esquizofrénica como las representaciones evocadas por el shamán determinan una modificación de las funciones orgánicas de la parturienta”.¹¹⁶

Para el antropólogo sigue habiendo una diferencia entre el psicoanálisis y el chamanismo porque trabajan en sentido inverso: “En la cura de la esquizofrenia, el médico cumple las operaciones y el enfermo produce su mito; en la cura shamanística, el medico proporciona el mito y el enfermo cumple las operaciones”.¹¹⁷

Para Lévi-Strauss el chamanismo es el predecesor del psicoanálisis porque es el espacio moderno para la constricción de mitos con serias consecuencias en la subjetividad moderna.

A pesar de que el chamán y el psicoanalista coinciden en que posibilitan la vivencia de un mito, existen diferencias significativas entre ambos:

- Que no hay relación entre su acto y el cosmos para el psicoanalista. Freud mismo sostenía su posición científica alejándose de cualquier cosmovisión: es decir que se aleja de “una construcción intelectual que soluciona de manera unitaria todos los problemas de nuestra existencia a partir de una hipótesis suprema”¹¹⁸. Para Freud participar de una cosmovisión es una posición infantil eternizada. Ahí se detiene el emparejamiento del analista con el chaman porque para este último se trata de magia y religión cósmica¹¹⁹.
- Chamán quiere decir “el que sabe” y por su parte el analista (como lo apuntaba Lacan), no “sabe” sino que deja que se suponga un saber; el saber está en el inconsciente y está por decirse. El analista trabaja haciendo un

¹¹⁶ Ibid, 224.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ver: Freud, Sigmund, Conferencia 35 “En torno a una cosmovisión”, Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, OC, Tomo XXII, Amorrortu, Argentina, 2001, p. 50

¹¹⁹ En todo caso lo que ocurre es que la noción del Cosmos de las culturas primitivas nos sirven para pensar lo que es un universo simbólico. Dice Lacan precisamente: “... el Cosmos del primitivo, es exactamente lo que recién llamé el universo simbólico (...) Cosmos en el nivel del primitivo no tiene nada que ver con la cosmologíaa copernicana, (o) la de los átomos de hadrones. Es una cosmologíaa simbólica...” Ver, Lacan, Jacques “Del símbolo y de su función religiosa”, Paidós, Argentina, 2009, p. 95.

silencio para que aparezca el mito en la asociación libre, mientras que el Chamán dirá a la enferma qué rezar y hará la elección del mito adecuado.

Estas diferencias no impiden que sostengamos junto con Lévi-Strauss que el consultorio de un psicoanalista es uno de los últimos espacios de la construcción de mitos y ritos.

...

Sin esta relación con la cultura, con los estudios de los antropólogos que tenían “a mano al hacedor del mito”¹²⁰ y podían consultar directamente a los miembros de una tribu en caso de no entender sus ritos; sin ese saber que abrieron en la observación y contacto directo de una cultura primitiva, decíamos, el psicoanálisis queda condenado a cerrarse sobre sí mismo en una interpretación demasiado racionalizada, caprichosa, rumiante y poco eficaz en el tratamiento de sus propios analizantes. Esta era la crítica de Malinowski que descartaba la aspiración de encontrar símbolos fijos y únicos y por ello rechazaba las interpretaciones naturalistas, psicológicas, metafísicas, y, la que el pensaba que era la psicoanalítica con ironía:

...Por último, tenemos al psicoanalista que, por fin, ha venido a enseñarnos que el mito es el sueño en vigilia de la raza y que sólo podremos explicarlo si nos volvemos de espaldas a la naturaleza, a la historia y a la cultura y nos sumergimos en la profundidad del oscuro estanque del subconsciente, en cuyo fondo yacen los enseres y símbolos de la exégesis psicoanalítica¹²¹.

La crítica vale en tanto se piense que el “subconsciente” es un “oscuro estanque” y no se habla del inconsciente como lenguaje vivo y hacedor de metáforas que van al encuentro con mitos antiguos, sin que los seres humanos se den cuenta del todo.

Lévi- Strauss (mejor lector de Freud) afirma, como dijimos antes, que el trabajo del chamán y el del analista es curar a partir del mito. Pero la novedad de este autor es que el mito no es lo que dice en su contenido solamente sino que es un sistema de relaciones entre las unidades o frases (mitemas). Por eso propone la división entre

¹²⁰ Esta expresión es de Malinowski

¹²¹ Malinowski, Bronislaw, “El mito en la psicología primitiva”, *ibid.*

subconsciente (recuerdos, memorias específicas de cada uno que no son accesibles del todo) e *inconsciente* que realiza la función simbólica, es decir, la organización en leyes de estructura. Se trata de la historia cronológica y su dinámica de relaciones.

Trabajar con el inconsciente es abrir el análisis de las combinatorias no obvias en el relato del mito. No se trata solamente del simbolismo o del funcionalismo sino del estructuralismo que posibilita estudiar las relaciones de los elementos al interior del mito y sus versiones. Freud también pensaba las operaciones del inconsciente además del contenido.

Lévi-Strauss desentraña y estudia como lenguaje en movimiento el mito y por eso desentraña el inconsciente freudiano en tanto *el inconsciente tiene una estructura de lenguaje*

El inconsciente se transmite, se repite, pero se reescribe; es el lenguaje vivo que enlaza al yo y a sus otros.

El inconsciente sería pues, el elemento mediador entre yo y los demás; al profundizar sus datos no profundizamos en nosotros mismos, sino que llegamos a un plano que no nos resulta extraño porque encubre nuestro yo más secreto, sino (mucho más normalmente) porque, sin hacernos salir de nosotros mismos, nos hace coincidir con formas de actividad que son al mismo tiempo nuestras y de los otros, condiciones de todas las vidas mentales, de todos los hombres y de todos los tiempos¹²².

El mito, en tanto categoría ligada al inconsciente transmite lo que no tiene solución o abre soluciones en sus distintas versiones y tiempos; soluciones mediadoras frente a problemáticas extremas; pero no concluye sino que insiste una y otra vez; así mismo funciona el inconsciente freudiano que elabora y re-elabora en distintos tiempos lo irreductible de la sexualidad.

Vale la aclaración de Lacan de que la función del mito sería aportar no LA solución de un problema irresoluble, sino que el mito aporta un significante para nombrar lo imposible: "... De modo que el mito estaría allí para mostrarnos la puesta en ecuación, bajo una forma significativa, de una problemática que por sí misma debe dejar necesariamente algo abierto, que **responde a lo insoluble al significar la**

¹²² LÉVI-STRAUSS, "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en: MARCEL, Mauss, *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979, p 28

insolubilidad, y su salida reencontrada en sus equivalencias, que provee (esa sería la función del mito) **el significante de lo imposible**".¹²³

Este "significante de lo imposible" que puede aportar el mito, es un modo de decir que existe un significante vacío, un significante cero, un significante que siendo marca, es indispensable para dar comienzo a todo el sistema simbólico. Un operador que abre el movimiento y permite la viveza del lenguaje, su constante creación y empuje.

A este "significante de lo imposible" lo podemos ligar con el sistema simbólico en su relación con lo real.

El *mana* que estudia Lévi-Strauss a través de la investigación de Marcel Mauss, es para el antropólogo no el "espíritu de las cosas", ni la magia o la fuerza desconocida de las cosas, sino una palabra, marca, significante vaciado de significación, que permite la existencia de todo el sistema simbólico al operar como *un símbolo cero*, un S1, diríamos después con Lacan.

...las nociones de tipo mana representan, por muy diversas que parezcan, considerándolas en su función más general (que como hemos visto no han desaparecido en nuestra mentalidad y forma de sociedad), ese significado flotante que es la servidumbre de todo pensamiento

...al inspirarnos en la norma establecida por Mauss de que todos los fenómenos sociales pueden quedar asimilados por el lenguaje, nosotros vemos en el mana, wadan, orenda, así como en las demás nociones del mismo tipo, la expresión consciente de una función semántica, cuyo papel consiste en permitir que se ejerza el pensamiento simbólico, a pesar de las contradicciones que le son características. De este modo quedan explicadas las antinomias propias de esta noción, aparentemente insolubles, que han llamado tanto la atención de los etnógrafos y que Mauss ha dejado bien claras: fuerza y acción; cualidad y esencia; sustantivo, adjetivo. En efecto, el mana es todo esto a la vez. ¿Y no lo es acaso porque no es nada de ello, al ser una simple forma o **un puro símbolo**, susceptible, por tanto, de adquirir cualquier contenido simbólico? Dentro del sistema de símbolos que constituye la cosmología sería simplemente **un valor simbólico cero**, es decir, un signo que señala la necesidad de un contenido simbólico suplementario al que ya tiene la cosa significada, pero que puede ser un valor cualquiera...¹²⁴

¹²³ Lacan, Jacques, *Intervención tras una exposición de Claude Lévi-Strauss en la Sociedad Francesa de Filosofía*, "Sobre las relaciones entre la mitología el ritual, con una respuesta de este, Paidós, Buenos Aires, 2009, pp. 107-108.

¹²⁴ Lévi-Strauss, "Introducción a la obra de Marcel Mauss", *ibid*, pp. 41-41

Cuando Freud aporta el mito del neurótico y de la cultura diciendo que hubo un padre primitivo todo-poderoso que sin embargo fue asesinado y luego incorporado: ese padre que vive, muere y vive, que muere para vivir, etc., es el significante de lo imposible al interior del mito del neurótico, es la mediación del mito sobre lo imposible con el operador que es el padre: el padre primitivo=el mana.

Como intermediario entre la elaboración de Lacan sobre el *nombre del padre* y el *mito del padre* de Freud, está la antropología estructural:

Entre el significante y el significado siempre hay para Lévi-Strauss, una “inadecuación (...) sólo reabsorbibles para el entendimiento divino”.

El poder del padre muerto o el mana es, como indican los indígenas el único capaz de reabsorber esa inadecuación. Pero al despegarse del objeto, el análisis estructuralista de Lévi-Strauss pone en evidencia –bajo el léxico mencionado– la actividad decisiva de una “simple forma”, “un símbolo en estado puro” e incluso una función semántica que garantiza el lazo entre significante y significado¹²⁵.

Diremos que el analizante viene con un mito construido de modo inconsciente a partir de la historia de las generaciones pasadas, el mito se ha ido versionando intentando dar cuenta de un enigma entre el padre y la sexualidad, o, queriendo nombrar algo de lo real del cuerpo y la historia traumática sexual del mismo. ¿Cuál sería entonces el resultado del trayecto del análisis? Los síntomas han fijado la vivacidad del mito, lo han congelado en una sola y única versión. La apuesta del diván es abrir de nuevo el relato versionando el mito donde un significante “cero” libere la angustia de la impotencia.

Intentar decir lo imposible no es lo mismo que estar impotente.

¹²⁵ ZAFIROPOULOS, Markos, “Lacan Lévi-Strauss o el retorno a Freud (1951-1957)”. *ibid*, p, 198

c. Entre el hombre moderno y el mito.

Si usted se ha inclinado a suponer que todo lo que el psicoanálisis cuenta acerca de la temprana sexualidad de los niños proviene de la desenfrenada fantasía de los analistas, admita al menos que ella ha creado las mismas producciones que la actividad fantaseadora de la humanidad primitiva, de la que mitos y cuentos son el precipitado. La otra concepción, más amistosa y probablemente también más acertada, sería que en la vida anímica del niño se registran todavía hoy los mismos factores arcaicos que en las épocas primitivas rigieron de manera universal la cultura humana.

Sigmund Freud

...para centrar el valor exacto de las llamadas teorías infantiles de la sexualidad y todo ese orden de actividades que en el niño se estructuran a su alrededor, hemos de referirnos a la noción de mito.

Jacques Lacan

Cuando Lacan en 1955 hace una crítica de los analistas que emigraron a E. U. después de la segunda guerra mundial dice que “... su disciplina era la que había restablecido el puente que une al hombre moderno con los mitos antiguos”¹²⁶. Para Lacan estos analistas no estuvieron a la altura de ese reestablecimiento entre la modernidad y los mitos puesto que se asimilaron a cierta cultura americana perdiendo este sentido de la historia psicoanalítica y se convirtieron en parte del sistema de adaptación normativa. Lo que interesa, más allá del reproche a los analistas de esa época, es la afirmación de que el psicoanálisis de Freud constituye un retorno a los mitos antiguos, pero no un regreso pasivo, sino una relectura de las posibilidades del mito. Freud propondrá que el psicoanálisis se hace cargo de la subjetividad que la ciencia pretende abolir. Es más, Freud dirá que la contribución a la ciencia que el psicoanálisis hizo fue llevar a

¹²⁶ Lacan, Jacques, “La cosa Freudiana o sentido del retorno a Freud en Psicoanálisis”, Escritos I, Siglo XXI, México, 1998, p. 385.

está última a investigar también el “ámbito de lo anímico” en vez de dejarlo de lado¹²⁷.

Freud es un científico-mitólogo y los analistas como los chamanes se harán cargo de los mitos porque trabajarán con el universo de lo simbólico.

El tema del padre es el centro de gravedad de este universo simbólico y de la teoría freudiana ¿Por qué *el padre* se convierte en el centro de investigación para Freud y no la madre? Peter Gay, uno de los biógrafos más inspirados de Freud dice:

La confusión entre autobiografía y ciencia ha invadido el psicoanálisis desde sus comienzos. La célebre observación de Freud reconociendo la significación inigualable de la muerte del padre es no menos notable por lo que omite que por lo que dice: ¿sería realmente cierto que la muerte de la madre es menos dura? La madre de Freud, dueña de sí misma y dominante, vivió hasta 1930, llegando a los noventa y cinco años de edad, y exigiendo el homenaje y la lealtad de su progenie, incluidos los de su primogénito y favorito niño dorado. Era casi como si su prologada vida activa hubiera permitido al hijo psicoanalista ir bordeando las consecuencias completas del combate edípico acerca del cual, después de todo, él fue el primero que llamó la atención. **Es importante para la historia del psicoanálisis el hecho de que Freud fuera en gran medida el hijo de su padre, que soñara y se preocupara más por las relaciones que mantenía con el padre que por las que mantenía con la madre, y que inconscientemente estuviera ansioso por dejar sin analizar parte de su ambivalencia con respecto a la madre.**¹²⁸

Especialmente a partir de la muerte del padre de Freud el tema queda incluido dramáticamente en el trabajo sobre el sueño y en el psicoanálisis entero. Sostenemos con Peter Gay que fue afortunado para el psicoanálisis el hecho de que Freud estuviera inquieto por la relación con su padre. El acto fundador de Freud consistió en parte en darle estatuto de enigma al vínculo del padre con el hijo por vía del Edipo.

Sin embargo debemos situar que la construcción del mito sobre el padre ha de hacerse en relación a la madre en tanto formó, en algún momento, parte de lo deseado por el padre. No hay padre sino en relación (por lo menos una vez) a una mujer (que es la madre).

¹²⁷ Freud, Sigmund, *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, Conferencia 35, “En torno a una consmovisión”, Obras Completas, Tomo XXII, Amorrortu, Argentina, 2000.

¹²⁸ Peter Gay, *Freud, Vida y legado de un precursor*, Paidós, España, 2010. p 117.

Interesa que para tratar el tema del padre y la madre, el psicoanálisis desde su comienzo se relacionó con un mito trágico. Freud recurre a la tragedia de Sófocles para explicar lo que pasa de modo universal: se siente “pasión hacia la madre y celos del padre” y eso explicaría para él “la fuerza cautivadora de Edipo Rey”¹²⁹.

Freud articula el mito con las hipótesis de Charles Darwin en su libro *Tótem y Tabú* y construye el mito que organiza la teoría del psicoanálisis: el mito del padre de la horda primitiva. Se trata de “una deducción histórico-conjetural” que explica el origen del horror al incesto: *De los hábitos de vida de los monos superiores, Darwin infirió que también el hombre vivió originariamente en hordas más pequeñas, dentro de las cuales los celos del macho más viejo y más fuerte impedían la promiscuidad sexual.*¹³⁰

En ese mismo texto Freud habla de las fobias y el miedo a los animales; en especial del caso “Juanito” en donde él encontraba: *...aquella típica actitud del niño varón hacia sus progenitores que hemos designado “complejo de Edipo” y en la cual discernimos el complejo nuclear de las neurosis.*¹³¹

...

... el odio (al padre) proveniente de la rivalidad por la madre no puede difundirse desinhibido en la vida anímica del niño: tiene que luchar con la ternura y admiración que desde siempre le suscitó esa misma persona; el niño se encuentra en una actitud de sentimiento de sentido doble –ambivalente– hacia su padre, y en ese conflicto de ambivalencia se procura un alivio si desplaza sus sentimientos hostiles y angustiados sobre un subrogado del padre.¹³²

Freud se refiere a un animal objeto de Fobia en la neurosis de angustia o a un animal totémico en el caso de la cultura primitiva como *el subrogado del padre*. Se trata, según él, de una operación de desplazamiento que permite amar al padre y temerle por medio de un sustituto, una representación, es decir, que ya desde 1913, se trata de algo que va más allá del padre biológico y cotidiano, se necesita una metáfora que lo represente.

Llama la atención la relación directa entre un mecanismo colectivo (la creación de un tótem) que efectúa la prohibición del incesto y la creación de un síntoma y un objeto

¹²⁹ Ver carta a Fliess del 15 de octubre de 1897, *ibid*, p. 129.

¹³⁰ Freud, Sigmund, *Tótem y Tabú* (1913), Obras Completas, Tomo XIII, Amorrortu, Argentina, 2000, p. 128

¹³¹ *Ibid*, pag. 131.

¹³² *Ibid*, pag. 132. (el subrayado es mío).

fóbico en lo individual relacionado con el mismo tema del incesto. Estamos como lo captaron Lévi-Strauss y Lacan entre el mito social y el individual del neurótico. Freud en este momento, como en muchos otros, es un conector entre el “hombre moderno” y los mitos humanos antiguos:

...no matar al tótem y no usar sexualmente a ninguna mujer que pertenezca a él, coinciden por su contenido con los dos crímenes de Edipo, quien mató a su padre y tomó por mujer a su madre, y con los dos deseos primordiales del niño, cuya represión insuficiente o cuyo nuevo despertar constituye quizás el núcleo de todas las psiconeurosis.¹³³

¹³³ Ibid, pag. 134

4. Montaje del mito

Hemos visto que Freud hace un trayecto que va de la antropología a la vida del niño pasando por la literatura y por su historia personal. Con Lacan podríamos decir que es un recorrido que tiene la topología de la cinta de Moebius; va de lo representado en la cultura a lo más íntimo de la experiencia individual sin que propiamente exista lo interior y lo exterior. El sujeto no es ni exterior ni interior, sino éxtimo (que es un término inventado por Lacan para tratar de dar cuenta, de modo topológico, de esta relación entre la cultura y el individuo).

El argumento del profesor Freud es que *el sistema totemista resultó de las condiciones del complejo de Edipo, lo mismo que la zoofobia del pequeño Hans y la perversión del gallinero del pequeño Arpád*¹³⁴. Puede leerse claramente que Freud está argumentando a favor de el Edipo como causa universal tanto de los síntomas de su época como de las angustias más antiguas. No nos proclamamos a favor de si fue primero la cultura totémica o el complejo de Edipo; pues lo que interesa para la presente investigación es **el montaje del padre que realiza Freud en su recorrido exterior e interior**.

Me refiero al *montaje* en términos cinematográficos, definido como la *ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película*¹³⁵, o, **la unión de distintos trozos de película para crear una cinta final**¹³⁶.

El método cinematográfico permite pensar por lo menos tres tiempos de creación:

El tiempo de realización del guión, escritura y planeación.

El tiempo de filmar intentando seguir el guión sabiendo que (especialmente en el documental) puede no coincidir del todo.

El de montar o “editar” las escenas de tal manera que el relato queda re-construido en este tercer momento. Bien sabemos que se puede haber filmado en distintas partes del mundo, en tiempos alejados por meses, y en el montaje o edición, esos tiempos y espacios se reúnen para hacer un sentido nuevo. Poner una imagen junto a otra, una palabra junto a otra, un personaje enseguida de otro, constituye el relato mismo para el espectador por la simple continuidad entre un corte y otro.

¹³⁴ Ibid, pag. 134

¹³⁵ Diccionario de la Real Academia Española: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=montajes>, visto el 2 de julio de 2014.

¹³⁶ Konigsberg, Ira, “Diccionario técnico de cine”. Ediciones Akal, Madrid, 2004, p. 327

Freud al hacer el montaje, no pone “cualquier cosa” junto a otra. Freud es investigador científico y como tal, pone en una misma línea sus hallazgos de repetición. Procede, como luego lo hará la antropología estructural superponiendo los elementos que insisten en lo que serían distintas versiones de “la muerte del padre en manos de los hijos” y de “las representaciones del padre temido y amado”. Va de las representaciones culturales estudiadas por distintos investigadores a la clínica de algunos analistas, pasando por su propia historia.

Freud hace en *Tótem y Tabú* una cadena de montaje con las piezas de Darwin, Robertson Smith, Sófocles, la experiencia del propio duelo por el padre y los casos presentados en psicoanálisis. Con estos hallazgos monta el mito sobre el padre y el nacimiento de la ley y la cultura. Este es el mito:

Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y devoraron al padre, y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les habría sido imposible. (Quizás un progreso cultural, el manejo de un arma nueva, les había dado el sentimiento de superioridad.) Que devoraran al muerto era cosa natural para unos salvajes caníbales. El violento padre primordial era por cierto el arquetipo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la banda de hermanos. Y ahora, en el acto de la devoración, consumaban la identificación con él, cada uno se apropiaba de una parte de su fuerza. El banquete totémico, acaso la primera fiesta de la humanidad, sería la repetición y celebración recordatoria de aquella hazaña memorable y criminal con la cual tuvieron comienzo tantas cosas: las organizaciones sociales, las limitaciones éticas y la religión.

...

...si los hermanos se habían unido para avasallar al padre, ellos eran rivales entre sí respecto de las mujeres. Cada uno habría querido tenerlas todas para sí, como el padre, y en la lucha de todos contra todos se habría ido a pique la nueva organización. Ya no existía ningún hiperpoderoso que pudiera asumir con éxito el papel del padre. Por eso a los hermanos, si querían vivir juntos, no les quedó otra alternativa que erigir – acaso tras superar graves querellas- **la prohibición del incesto, con la cual todos al mismo tiempo renunciaban a las mujeres por ellos anheladas y por causa de las cuales, sobre todo, habían eliminado al padre.**¹³⁷

¹³⁷ Freud, *ibid*, pag. 143-146. (las negritas son mías).

Por causa de la mujer, de las mujeres, se había eliminado al padre. La causa de la ley, de la instauración de la ley es el deseo por una mujer. Será necesaria la lectura atenta de Lacan para reconocerlo con más claridad pero ya aquí Freud asegura, en este relato-mítico, que: el acceso a la ley es al mismo tiempo el acceso al deseo. Matar al padre tirano es el encuentro con la ley y la renuncia al totalitarismo (a la totalidad del poder) significa el encuentro con el deseo.

Desde aquí, encontramos el hilo conductor del trabajo de articulación entre el padre y una mujer en su montaje.

Para Freud lo paradójico es que el neurótico desearía matar al padre para encontrarse con una mujer, cuando en su estructura, ya lo ha matado. Sin embargo lo persigue el temor de hacerlo otra vez o de pensarlo si quiera. Entonces el neurótico añora al padre, siente culpa y lo hace volver por medio de la religión. Dice Freud: “dios en el fondo no es más que un padre enaltecido”.¹³⁸ Y sueña que con permiso de dios, quizás algo de la mujer le sea accesible.

La religión del padre nace de la represión del acto que ha creado la ley y el deseo.

Esta es la complejidad con la que se encuentra el psicoanálisis freudiano: el neurótico tiene miedo de su deseo y del encuentro con la ley al tiempo que es la misma ley la que abre el camino deseante. Una respuesta humana compleja y digna de estudiarse es la religión, pero el psicoanálisis insiste en crear un espacio no religioso donde se tramite la ley del deseo. La neurosis es religiosa y religiosamente crea un tirano o inventa el miedo revestido de narcisismo. La apuesta es que quizás en un psicoanálisis podrá reconocerse en deuda con la ley de la prohibición del incesto pero no derrotado por esta ley.

En el síntoma, Freud encuentra la “solución de compromiso” que a la vez satisface sexualmente y prohíbe la satisfacción. Esta salida resulta insuficiente porque hace sufrir excesivamente al enfermo y excluye el deseo. La propuesta freudiana es que el psicoanálisis hará reconocer la ambivalencia en la que el neurótico se encuentra en relación al padre y podrá vivir sin mentirse sobre lo que anhela. En la intimidad del consultorio del analista se hallará cierto brío para dejar de someterse a la tortura del síntoma y del padre tirano. El analizante obtendrá la responsabilidad de su deseo inconsciente en la palabra transferencial.

¹³⁸ Ibid, p. 149.

En 1917 Freud dirá sobre la terapia analítica y sobre el mecanismo de curación lo siguiente:

(...) el mecanismo de la curación... El neurótico es incapaz de gozar y de producir (rendir); de lo primero, porque su libido no está dirigida a ningún objeto real, y de lo segundo, porque tiene que gastar una gran proporción de su energía restante en mantener a la libido en el estado de represión (desalojo) y defenderse de su asedio. Sanaría si el conflicto entre su yo y su libido tocara a su fin, y si su yo pudiera disponer de nuevo de su libido. La tarea terapéutica consiste, entonces, en desasir la libido de sus provisionales ligaduras sustraídas al yo, para ponerla de nuevo al servicio de este. Ahora bien, ¿dónde está la libido del neurótico? Fácil de averiguarlo; está ligada a los síntomas, que le procuran la satisfacción sustitutiva, la única posible por el momento. (...) ¹³⁹

A pesar de todas las críticas que puedan lanzarse a Freud sobre su empecinamiento con el complejo de Edipo, diremos que en su interpretación de los síntomas promovía varias cuestiones indispensables en la clínica actual: los pacientes no podían negar después del análisis que estaban invitados a participar de la ley y el deseo porque Freud **operaba con un mito** que incluye esos enigmas: el mito del padre, donde los mitemas están constituidos por la dama, la madre, los hermanos, el falo, el deseo y la ley como estructura de la creación de la condición humana. Se trata de asumir los retos de la condición humana.

Freud no era un “fanático” de la salud y reconoce que a veces la neurosis es la mejor salida frente a lo insondable ¹⁴⁰ pero promueve con la terapia el movimiento de las piezas del juego para abrir caminos de una producción inédita.

Situamos en el mito freudiano del padre primordial asesinado por los hijos **por lo menos dos padres**: el padre tirano y el padre amado; el padre gozador y el padre muerto. El padre muerto entra en el mundo del lenguaje y Freud lo reconoce en sus versiones metafóricas: el tótem y los animales de las fobias. Existe un padre que interesa no en su persona, sino en su valor simbólico y sintomático. Con eso interpreta

¹³⁹ Freud, Sigmund, Conferencia 28: *La terapia analítica*, en “Conferencias de introducción al psicoanálisis”, Obras Completas, tomo XVI, Amorrortu, Argentina, 2000, p. 413.

¹⁴⁰ Freud dice: “Y aun hay casos en que el propio médico tiene que admitir que el desenlace de un conflicto en la neurosis es la solución más inofensiva y la más llevadera desde el punto de vista social. Que no les asombre entonces enterarse de que a veces el médico abraza el partido de la enfermedad combatida por él. No se embretea en todas las situaciones de la vida en el papel de un fanático de la salud; sabe que en el mundo no hay sólo una miseria neurótica, sino también un penar real e incoercible, y que la necesidad objetiva puede demandarle a un hombre sacrificar su salud”. Ver: Freud, Sigmund, conferencia 24: *El estado neurótico común*. En: “Conferencias de Introducción al Psicoanálisis”, Obras Completas, tomo XVI, Amorrortu, 2000, p. 348.

e interviene en la terapia el propio Freud. En todos los casos, padre tirano o padre simbolizable, está en juego el deseo por causa de las mujeres, para Freud, la mujer del padre y luego la dama.

...

5. Mito y estructura

Lévi-Strauss nos ofrece el mito como una construcción subjetiva y subjetivante. Octavio Paz lo interpreta en esos términos: “Lévi-Strauss ofrece la posibilidad de estudiar el mito más como una operación mental que como una proyección histórica...”¹⁴¹.

Insistimos en que el mito, según esta antropología, está privilegiado un mensaje mediador o un símbolo mediador a veces entre la muerte y la vida:

...por ejemplo, el cambio implica muerte para los indios pueblo; por la intervención del mediador *agricultura* se permuta en crecimiento vital. Guerra, sinónimo de muerte, se transforma en vida por obra de otra mediación: *caza*... A cada oposición corresponde un mediador, de modo que la función de los mesías se esclarece: son encarnaciones de proposiciones lógicas que resuelven una contradicción (..) Lévi-Strauss afirma que el mito *tiene por objeto ofrecer un modelo lógico para resolver una contradicción –algo irrealizable si la contradicción es real.*¹⁴²

La idea de que Freud inventó una nueva versión del mito de Edipo es una afirmación del antropólogo francés Lévi-Strauss quien en su búsqueda de distintas versiones del mito, incluye el trabajo de Freud como una versión más: *No dudaremos, pues, en colocar a Freud después de Sófocles, entre nuestras fuentes del mito de Edipo.*¹⁴³ Mientras que la propuesta de que toda la obra de Freud construye la pregunta de *¿qué es un padre?* es de Jacques Lacan.

Toda la interrogación freudiana –no solo en su doctrina, sino en la experiencia del propio Freud, que podemos seguir a través de las confidencias que nos hizo, a través de sus sueños y el progreso de su pensamiento, todo lo que ahora sabemos de su vida, de sus costumbres, incluso de sus actitudes en su familia, contada por el señor Jones de una forma más o menos completa, pero cierta – toda ella se resume a esto. “¿Qué es ser un padre?”¹⁴⁴

¹⁴¹ Paz, Octavio, “Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”, *ibid*, p. 34

¹⁴² *Ibid*, p 36 y 37.

¹⁴³ Lévi-Strauss, Claude, *La estructura de los mitos*, en “Antropología Estructural”, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 240.

¹⁴⁴ Lacan, Jacques, *El seminario Libro 4: “La relación de objeto”*, Paidós, Argentina, 2005, p. 206.

Esta pregunta es estructural para el sujeto; se trate de un hombre o de una mujer: ¿qué es un padre?

Desdoblando mito y pregunta por el padre, vemos que se trata de un enigma por el padre muerto y luego representado, es decir por lo que **representa una ausencia**.

Se trata del mundo metafórico, simbólico y no de la realidad. Lévi- Strauss proponía que era “preciso sin lugar a dudas buscar un origen simbólico de la sociedad”¹⁴⁵. Para Freud ese origen simbólico es el asesinato del padre gozador que permite pasar a la cultura del enlace, la regulación y el intercambio.

Por otro lado sabemos que Freud ponía en el centro del asunto la sexualidad. Deseo y temor fijan la posibilidad de la cultura ¿Cómo se articulan las relaciones simbólicas y la sexualidad que está hecha de cuerpo y palabras?, ¿qué lugar tiene cada uno en las relaciones simbólicas? Se trata del encuentro con el Otro. La pulsión misma es el enlace social. No hay sexualidad sin dirigirse a Otro: el Otro sexo (por ejemplo).

Dijimos, siguiendo a Lévi-Strauss que lo que diferencia la cura chamánica de la analítica es que el mito en la chamánica es recibido por el enfermo como un mito colectivo, mientras que el mito del neurótico lo construye en lo individual. Sin embargo, en ambos casos se trata de construir un mito con el Otro.

Añadiremos que aún cuando suscribimos esa diferencia entre lo colectivo y lo individual del mito; algo del mito de Edipo en el análisis es también colectivo en tanto Freud logró transmitir su mito como universal para los analistas. Esto quiere decir que la estructura del mito se traspasa como lo que organiza cada caso para la escucha (de la tribu) analítica. Cada analista y analizante trabaja desde entonces con ese mito como estructura detrás de la escucha. No resultará lo mismo para un paciente o para otro, el mito, en eso tiene razón Lévi-Strauss, será peculiar: de cada uno; sin embargo “el Edipo tal cual”, brinda una lógica indispensable para re-elaborar vez por vez el síntoma y su acogida en el consultorio.

Freud propone que a través del impacto de la diferencia sexual y generacional es posible para un individuo inmiscuirse en lo simbólico y en la polis. Esta operación se hará por la vía mítica.

¹⁴⁵ Citado por Zafiropoulos, *ibid.*, p. 70

El Edipo freudiano supone una complejidad y al tiempo una sencillez impactante porque trata el origen de la condición humana no natural y su malestar concomitante en tanto se aleja de la naturaleza. Supone también el encuentro entre tiempos distintos y espacios lejanos entre sí: tiempos de generaciones pasadas y futuras, espacios que van del interior de una cama a la proyección en la ciudad. Se trata del rodeo de la pulsión al significante, su torsión y su vuelta al cuerpo. La pulsión se des-naturaliza pasando por el mundo de las relaciones simbólicas¹⁴⁶ que inaugura el Edipo.

Lacan en el seminario I propone: *La prenda del análisis no es sino reconocer qué función asume el sujeto en el orden de las relaciones simbólicas que cubre todo el campo de las relaciones humanas, y cuya célula inicial es el complejo de Edipo, donde se decide la asunción del sexo*¹⁴⁷.

Para Lacan más que la universalidad del Edipo¹⁴⁸ como experiencia humana, lo interesante es el hecho de que sea un mito que permite pensar la estructura subjetiva. Heredero del pensamiento de Lévi-Strauss, lo que le interesa es la función del mito y no el contenido de la historia. La función del mito, en tanto enlaza al sujeto con el Otro, esa sí, es universal. El mito sirve para pillar el ordenamiento del sujeto en tanto se produce más allá de lo individual o del yo; en tanto aparece como urdido a sus relaciones sexuales y en distintos tiempos.

En esa vía más que un hallazgo de verdad de hechos históricos, el padre primordial es un mito y como mito, puede perfectamente estudiarse y usarse como herramienta técnica-clínica.

Lacan estudia al “hombre de las ratas” de Freud proponiendo (junto con Lévi-Strauss) un texto sobre el mito que el neurótico fabrica de modo individual¹⁴⁹ (es decir, que no es un mito de una tribu o una cultura propiamente sino que responde a su historia familiar).

¹⁴⁶ Lacan trabaja de este modo la pulsión en el seminario 11: “...En lo referente a la instancia de la sexualidad, la situación es la misma para todos los sujetos, así sean niños o adultos –todos se enfrentan sólo con la sexualidad que pasa por las redes de la constitución subjetiva, las redes del significante (...)La integración de la sexualidad a la dialéctica del deseo requiere que entre en juego algo del cuerpo que podríamos designar con el término de aparejo –entendido como aquello con lo que los cuerpos pueden aparearse en lo que toca a la sexualidad, que ha de distinguirse de aquello con que los cuerpos pueden aparearse...” Lacan, Jacques, El seminario, libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 2003, p. 184.

¹⁴⁷ Lacan, Jacques, El seminario, Libro I, *Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Argentina, 1996, p. 111

¹⁴⁸ Dice por ejemplo: *El mito permite confrontar una serie de relaciones entre los sujetos de tal riqueza y complejidad que, en comparación, el Edipo parece una versión hasta tal punto abreviada que, finalmente, puede llegar a resultar inservible*. Ver, Lacan, *ibid*, p. 138

¹⁴⁹ Lacan, Jacques, “El mito individual del neurótico”, Paidós, Buenos Aires, 2009

En el texto de Lacan se ve claramente que el neurótico cuando aspira a elaborar el deseo que lo precedió, cuando intenta pensar más allá de su sufrimiento, se le vuelve indispensable acudir al mito sobre el padre. Un mito que haga la función de incluir al sujeto en su mundo simbólico o de construir el orden simbólico.

También en el seminario 4 al revisar el caso del pequeño Hans, Lacan acudirá a la noción de mito para pensar al padre y al Edipo como coordenadas clínicas. Les debemos pues, a Freud, Lévi-Strauss y a Lacan, la posibilidad clínica de crear un mito que vincule al padre y una mujer, a la ley y al deseo amoroso.

6. Edipo en Lévi-Strauss

Para Lévi-Strauss la universalidad de la prohibición (del incesto), cualesquiera que sean las modalidades que adopte en este o aquel grupo humano, es análoga a la universalidad del lenguaje, cualesquiera que sean también las características y la diversidad de los idiomas o dialectos. Pero una cosa no menor es que para el antropólogo hay una oposición fundamental y fundante en la prohibición.

La regla no es puramente negativa; no tiende a suprimir las uniones sino a diferenciarlas: esta unión no es lícita y aquélla si lo es. La regla está compuesta de un sí y un no, oposición binaria semejante a la de las estructuras lingüísticas elementales. Es un cedazo que orienta y distribuye el fluir de las generaciones... convierte a las uniones sexuales en un sistema de significaciones. Es un artificio *por el cual y en el cual se cumple el tránsito de la naturaleza a la cultura (...)*¹⁵⁰

El tabú del incesto y la cesión de mujeres obliga a tejer enlaces con “los extranjeros”, creando relaciones entre distintos grupos. De ahí que se relacione con la creación de la cultura. Poco importa la discusión de si los animales no se relacionan o sí se relacionan sexualmente entre consanguíneos; lo importante es que son los seres humanos los que desprenden de ahí relaciones con lo foráneo pues funcionamos con sistemas de clasificación. Cuestión que se basa en el lenguaje, no en la sangre y por lo tanto, se utilizan las operaciones de combinación y oposición.

El totemismo, por ejemplo, más que una religión para Lévi-Strauss es un sistema de clasificación que introduce distinciones y pone en estructura el caos de la naturaleza. El Tótem (como el mana) es el operador que permite cierta clasificación.

No hay respuesta clara frente a esa universalidad de una prohibición que sin embargo permite mediante el lenguaje, que circule el deseo y su realización.

El psicoanalista Markos Zafiropoulos¹⁵¹ demuestra en su investigación que el retorno o la re-lectura que hace Lacan de la obra de Freud se produce por la vía de la antropología estructural de Lévi-Strauss pensando el mito del padre muerto como

¹⁵⁰ Paz, Octavio, “Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo”, *ibid*, p. 20 y 21

¹⁵¹ Markos Zafiropoulos es psicoanalista y sociólogo, director de investigación en el CNRS y director del centro de investigaciones Psychanalyse et pratiques sociales.

operador simbólico. Para él las reglas sociales se formulan en nombre del padre asesinado y efectúan una solución frente a la lucha a muerte con el semejante; se trata de un operador que proviene de la conjetura de Freud sobre el parricidio, pero a condición de analizarlo como mito en términos estructurales y estructurantes. Para Zafiropoulos incluso (lo veremos más adelante) la denominada “declinación paterna” forma parte de la estructura del mito¹⁵².

Dijimos que los mitos son relatos arraigados en las tradiciones de diversas culturas que cuentan historias generalmente de héroes o dioses y que organizan las creencias, los rituales, los lazos sociales que se transmiten por generaciones. Para nuestro trabajo interesan particularmente las observaciones de Lévi-Strauss sobre la estructura de los mitos¹⁵³.

Lévi- Strauss indica que lo que define a los mitos es 1) que se trata de una pregunta existencial (el origen por ejemplo); 2) que está construido por temas antagónicos irreconciliables (vida-muerte; dioses-hombres; autoctonía-sexualidad, etc) y 3) que el texto mismo del mito intenta una mediación entre los opuestos.

Para el etnólogo, los mitos son hechos del lenguaje que en vez de tener una significación precisa, por ejemplo de arquetipos como pretendía Jung, son más bien contradictorios en su estructura y no transparentes.

Por otra parte, los mitos en esta teoría, tienen un sistema temporal ambiguo o más bien continuo, puesto que se refiere a acontecimientos pasados y simultáneamente se trata de una estructura permanente: al mismo tiempo hace referencia al pasado, presente y futuro. Son a la vez sincrónicos y diacrónicos.

¹⁵² Dice este autor: *Por otra parte, si uno tiene a bien darse cuenta de que la propia teoría de la declinación del padre es un mito –no reservado a las sociedades occidentales–, no habrá de sorprenderse de que sean precisamente quienes lo viven con mayor intensidad (o quienes creen con más sinceridad en él) los que están en peores condiciones de apreciarlo (como mito), como es fácil de entender, y que encerrados en ese mito, sean así mismo los más ciegos a la vivacidad e incluso al poder de las otras formas adoptadas sin cesar por la función simbólica en el corazón de las sociedades occidentales. Que esta función sea lábil y polimorfa en nuestras sociedades no quiere decir que haya desaparecido de nuestro mundo, con la excepción de los “barrios” de nuestros posmodernos, bien situados para notar (desde su casa) lo que falta en forma dramática en la casa de todos los demás. En cuanto a la idea de que algunos observan esa desimbolización del mundo desde su gabinete de analistas, no podemos suscribirla, por el hecho mismo de que verificamos sin cesar en nuestra experiencia analítica (al igual que muchos colegas) la actualidad del descubrimiento freudiano...* Zafiropoulos, *ibid.*

¹⁵³ Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, Paidós, España, 2000, pp 229-252.

Los mitos tienen una estructura discursiva permanente mediante la cual tenemos noticia de una estructura social determinada pero no es transparente, hace falta mirar su composición y combinación más allá del relato.

Se resume así lo dicho por Lévi –Strauss

- Si los mitos tienen un sentido, éste no puede depender de los elementos aislados que entran en composición, sino de la manera en que estos elementos se encuentran combinados
- El mito pertenece al orden del lenguaje, del cual forma parte integrante; con todo, el lenguaje, tal como se lo utiliza en el mito, manifiesta propiedades específicas.
- a. Estas propiedades solo pueden ser buscadas por encima del nivel habitual de la expresión lingüística; dicho de otra manera, son de naturaleza más compleja que aquellas que se encuentran en una expresión lingüística cualquiera.¹⁵⁴
Luego entonces como toda entidad lingüística, el mito está formado por unidades constitutivas que se denominan mitemas que son frases cortas que indican haces de relación.

La estructura de los mitos puede ser leída como una partitura musical que tiene frente a sí un director de orquesta. La partitura se lee de izquierda a derecha y al mismo tiempo de arriba hacia abajo de modo que se despliega la melodía y la armonía. No basta con la partitura de un sólo instrumento, sino que se trata de la armonía entre los instrumentos, por decir así.

¹⁵⁴ Lévi-Strauss, Ibid, p. 233

La partitura de Lévi-Strauss sobre el mito de Edipo es la siguiente¹⁵⁵:

Cadmo busca a su hermana Europa, raptada por Zeus			
		Cadmo mata al dragón	
	Los espartanos se exterminan mutuamente		
			Lábdaco (padre de Layo) = “cojo” (?)
	Edipo mata a su padre Layo		
			Layo (padre de Edipo) = “tordido” (?)
		Edipo inmola a la Esfinge	
			Edipo = “pie-hinchado” (?)
Edipo se casa con Yocasta, su madre.			
	Etíocles mata a su hermano Polinices		
Antígona entierra a Polinices, su hermano, violando la prohibición.			

¹⁵⁵ Ibidem, pp 236-237, el recuadro cerrado es mío. En el texto de Paidós no hay cuadrículado.

Cada una de las columnas verticales representa un haz relacional: 1) parientes consanguíneos con relaciones incestuosas o *sobreestimadas* como dice el propio antropólogo; 2) relaciones desvalorizadas; 3) destrucción de los monstruos y 4) nombres que indican la dificultad para caminar erguido.

Además del tema del incesto que está en las primeras columnas, nos interesa la *autoctonía* porque introduce la cuestión de si se nace de uno o de dos, ¿se nace de lo otro o de lo mismo? Es relevante que podamos subrayar con esta antropología que el tema de tener padre y madre no es una cuestión sencilla de resolver aún hoy donde aparentemente el reto está en las nuevas familias o las nuevas formas de reproducción asistida.

Más allá del debate filosófico sobre la *heteronomía* o la *autonomía moral* que se desprende del concepto autóctono, nos interesa la cuestión de autoctonía vs reproducción sexuada para indicar una oposición que plantea una vez más el enigma de la condición sexual.¹⁵⁶

Lévi-Strauss dice que matar al monstruo es una acción metafórica para negar la autoctonía del hombre mientras que la cojera evoca a los seres autóctonos que tenían dificultad para caminar al surgir de la tierra. Es en la contradicción entre sexualidad y seres autóctonos donde encontramos un indicio de la verdad humana a la que el psicoanálisis apunta:

Una sociedad que no cree en la sexualidad, en la reproducción sexuada se haya en problemas:

¿Qué significará, pues, el mito de Edipo interpretado así...?: Expresaría la imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así Pausanias, VIII, XXIX, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer. La dificultad es insuperable. Pero el mito de Edipo ofrece una suerte de **instrumento lógico** que permite tender un puente entre el problema inicial -¿se nace de uno solo, o bien de dos?- y el problema derivado que se puede formular aproximadamente así: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro?...¹⁵⁷

¹⁵⁶ Octavio Paz hace otra interpretación “en términos morales el parricidio se paga con el incesto; en términos cosmológicos: negar la autoctonía (ser hombre hecho y *derecho*) implica matar al monstruo de la tierra. El defecto se paga con el exceso”. Ver Paz, *ibid*, p. 32.

¹⁵⁷ Lévi Strauss, *ibid*, p. 239, las negritas son mías.

Recordemos que en la mitología griega, los autóctonos son hombres surgidos directamente de la tierra como plantas, sin padre ni madre. El destino y la sexualidad desaparecen con un desorden del universo y ahí surgían los autóctonos.

Viendo las contradicciones entre las primeras dos columnas y las dos últimas, el mito se leería así: “la sobrevaloración del parentesco de sangre es subvaloración del mismo como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es la imposibilidad de alcanzarlo”¹⁵⁸.

Volviendo a Freud y el mito¹⁵⁹ podemos interpretar que se ha de hacer un arduo trabajo para pensar lo que hay entre el padre y la madre, *se devana cada uno los sesos* para saber algo de la escena que nos produjo pero en la que no estuvimos.

Pensamos que la primera y tercera columnas representan el enfrentamiento con la pulsión sexual y la búsqueda de satisfacción en el cuerpo de la madre, mientras que la segunda y cuarta representan la sexualidad realizada en la castración del padre: es decir, en la relación con el déficit del padre (imaginario) y la ley del deseo (simbólica).

Lévi- Strauss dice que los motivos del suicidio de Yocasta y la ceguera de Edipo podrían entrar en esas últimas columnas:

		Suicidio de Yocasta	
			Ceguera de Edipo

Algo de la autoctonía y lo “natural” tiene que ser trascendido pues se ha de enfrentar lo insondable, lo hostil del cuerpo “natural” y ha de resultar un padre cojo que transmite su déficit humano en tanto castración de lenguaje y sexual: “el tránsito imposible y cumplido entre naturaleza y cultura.”¹⁶⁰

Si seguimos una lectura política del sujeto del inconsciente en el parricidio y el mito de Edipo se trata no sólo de un asunto de íntimo, sino de castración simbólica del padre en tanto permite entrar en una relación con la polis (y viceversa): “Se trata de una

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Por ejemplo Joseph Goux en su libro *Edipo filósofo*, que analizaremos más adelante.

¹⁶⁰ Ver Marinas, Miguel, *La ciudad y la esfinge. Contexto ético del psicoanálisis*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004, p. 33.

escenificación de un proceso de discernimiento, que afecta a cada cual y al conjunto de la polis”¹⁶¹

Aunque el mito por un lado advierte del riesgo de los extremos en general, también se decanta por lo sexual en oposición a lo autóctono. El desastre está en lo autóctono.

Freud también enfrenta esta dicotomía y propone en distintos momentos lo que se opone a la sexualidad. En Introducción del narcisismo la tensión está entre el narcisismo o la sexualidad edípica (apuntalamiento) y en 1915 habla de que hay pulsiones yoicas y pulsiones sexuales. En las neurosis de transferencia, dice, el reclamo está entre el yo y la sexualidad¹⁶². En nuestra opinión el entramado del Edipo es un modo de proponer que la sexualidad es el tejido del deseo entre otros y que existe sin embargo otra tendencia como en el mito analizado por Lévi-Strauss que se contrapone y que es lo que lleva hacia el sí mismo, hacia lo autóctono desexualizado, pero que a la vez es indispensable pues nadie podría estar constituido sin yo o sin narcisismo. Aún así, vale la pena resaltar dicha tensión.

Pensando en un aspecto clínico, Lacan el 6 de mayo del 64 dirá al respecto

Tomemos un ejemplo. En la función en la que el objeto sexual se esconde por la pendiente de la realidad y se presenta como un **paquete de carne**, surge esa **forma de desexualización** tan manifiesta que, en la histeria, se llama reacción de asco. (...) Hay, de veras, dos grandes vertientes del deseo tal como surgen en **la caída de la sexualización** –por un lado, el asco generado por la reducción del partenaire sexual a una función de realidad sea cual fuere y, por otro, eso que llamé, a propósito de la función escópica, la envidia, la envidia. La envidia es algo distinto de la pulsión escópica, y el asco es algo distinto de la pulsión oral.¹⁶³

El deseo, si está sexualizado, inviste el objeto e invita a su recorrido por el borde del Otro. De lo contrario, si está desexualizado, la realidad del cuerpo del otro se impone y se rechaza con asco o con odio envidioso. *Desexualizado* dice Lacan en este apunte. En Freud la experiencia del asco se sitúa en lo reprimido pero la descripción de Lacan de algo que no es la pulsión sexual se acerca más a la pulsión de muerte.

¹⁶¹ Ibid, p. 39.

¹⁶² Freud, Pulsiones y destinos de pulsión (1915), OC, tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 2000, p 120.

¹⁶³ Lacan, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, El seminario, libro 11, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 180. (las negritas son mías).

La sexualidad anclada en la castración del Otro, es accesible por vía de ese operador simbólico, metafórico, de la ley del padre y del lenguaje.

Vale la pena aclarar que el asco y la envidia son parte del gozo indispensable para soportar la vida, no son desechables ni indeseables. El psicoanálisis si bien promueve la sexualidad no repudia la manifestación de lo humano y la represión. Así como no rechaza el yo, sino que indica un recorrido más amplio y que puede bien estar obstruido.

7. El amor, mito mediador de lo sexual

En el punto de una cierta necesidad de hacerse mito el tema del padre y el amor se tocan. Se trata, como es característico del mito de una mediación y así explicamos que “Eros sea hijo de Poros y Penia: de la abundancia y la carencia, pues el amor no es ni lo uno ni lo otro pero parte de ahí y dispara el anhelo del don en distintos sentidos.

Si seguimos la teoría de Freud y después de Lacan resulta que algo del *amor* hace de mediador y articula sexualidad y narcisismo, el mito del amor hace en el psicoanálisis una especie de armonía entre dos imposibles pero marcando la dirección de la cura que sigue a la pulsión y es sexual más que narcisista.

El amar no es susceptible de una sola oposición, sino de tres. Además de la oposición amar-odiar, hay la que media entre amar y ser-amado, por otra parte, amar y odiar tomados en conjunto se contraponen al estado de indiferencia. De estas tres oposiciones, la segunda, la que media entre amar y ser-amado, se corresponde por entero con la vuelta de la actividad en pasividad y admite también, como la pulsión de ver, idéntica reconducción a una situación básica. Hela aquí: amarse a si mismo, lo cual es para nosotros la característica del narcisismo. Ahora bien, según sean el objeto o el sujeto los que se permuten por uno ajeno, resultan la aspiración de meta activa, el amar, **o la meta pasiva, el ser amado, de las cuales la segunda se mantiene próxima al narcisismo**¹⁶⁴

Luego dirá Lacan en su propio estilo pero siguiendo a Freud:

El amor como significante –porque, para nosotros, es un significante y nada más-, el amor es una metáfora- si es que, la metáfora hemos aprendido a articularla como sustitución (...) La significación del amor se produce en la medida en que la función del erastés, del amante, como sujeto de la falta, se sustituye a la función del erómenos, el objeto amado –ocupa su lugar.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Freud, Sigmund, “Pulsiones y destinos de pulsión (1915)”, *ibid*, p128 (las negritas son mías)

¹⁶⁵ Lacan, Jacques, “El seminario, libro 8: La transferencia”, paidós, Argentina, 2004, p 51

Hay muchas maneras de pensar este paso de amado a amante que Lacan propone magistralmente con un mito donde ocurre “un milagro” dice él. No sólo es una posición deseante la que se inaugura, una posición que anhela y busca donde el amante es capaz no sólo de amor narcisista sino de amar activamente. No sólo es eso decíamos, sino que, algo efectivamente encuentra en el Otro. No simetría ni amor ideal, pero algo:

El ser del otro en el deseo, creo haberlo indicado ya lo suficiente, no es en absoluto un sujeto. El erómenos es erómenos, en neutro (...) El otro en tanto que está, en el deseo, en el punto de mira, lo está dije, como objeto amado.

(...) Es, ciertamente, su cualidad de objeto. Lo que inicia el movimiento que está en juego en el acceso al otro que nos da amor es aquel deseo por el objeto amado que yo compararía, si quisiera ilustrarlo, con la mano que se adelanta para alcanzar un fruto cuando está maduro, para atraer hacia sí la rosa que se ha abierto, para atizar el leño que de pronto se enciende.

(...)

Esa mano que se tiende hacia el fruto, hacia la rosa, hacia el leño que de pronto se enciende, su gesto de alcanzar, de atraer, de atizar, es estrechamente solidario de la maduración del fruto, de la belleza de la flor, de la llama del leño. Pero cuando ese movimiento de alcanzar, de atraer, de atizar, la mano ha ido ya hacia el objeto lo bastante lejos, si del fruto, de la flor, del leño, surge entonces una mano que se acerca al encuentro de esa mano que es la tuya y que, en ese momento, es tu mano que queda fijada en la plenitud cerrada del fruto, abierta de la flor, en la explosión de una mano que se enciende- entonces, lo que ahí se produce es el amor. (...) no hay simetría, porque si la mano se tiende, lo hace hacia un objeto. La mano que surge al otro lado es el milagro¹⁶⁶.

La posición del amante en el amor busca y lo que encuentra es mucho menos y al tiempo mucho más de lo que pedía.

Por otro lado que el amor sea un dios como lo indican los diálogos en el Banquete de Platón, es un modo de decir que el amor tiene que ver con lo real. El mito, el relato, el cuento que va variando en versiones y experiencias humanas sobre el amor, permite pasar de lo real a lo simbólico o apuntar a lo real con lo simbólico, enlazando cuerpo y deseo.

¹⁶⁶ Lacan, *ibid*, pp. 64-65

Si desplegamos el mito resulta que según cuenta la historia de Apuleyo¹⁶⁷, Psique sufría de una condena y paradoja terrible: su extraordinaria belleza no le permitía ser cortejada por ningún hombre. Mientras sus dos hermanas mayores estaban casadas, ella estaba en posición de erómenos y únicamente era visitada para ser admirada como obra de arte y adorada como una nueva Venus, disminuyendo con ello el culto de la diosa. Venus (como luego le ocurriría a la madrastra de Blancanieves) se llena de envidia y pretende de la manera más absurda que Psique *se arrepienta de su ilícita y rebelde hermosura*; para ello, le pide a su hijo Eros que promueva en Psique un gran sufrimiento al sentir amor por el más bajo y miserable de los hombres. Por supuesto que Eros, como cualquier hijo afortunado, desobedece los designios de su madre¹⁶⁸ y se enamora profundamente de Psique, la toma entre sus brazos y se la lleva volando de aquel risco al que la habían atado por ordenes de Apolo, ofrendándole enseguida un prado con rosas, una fuente, una mansión, doncellas, música, vino, obsequios de oro y tomándola en la oscuridad como su mujer. Eros le entrega casi todo a Psique con la única condición de que no se atreva nunca a mirarlo. Imperativo que en principio provoca extrañeza en el lector, puesto que proviene de un ser hermoso. De ahí que podamos intuir que se trataba más bien de una coartada amorosa: ya que para enamorar es necesario *hacer falta*, Eros no podía darle todo al alma.

Por otro lado, sabemos el efecto seductor que puede tener una prohibición (especialmente la de no mirar); ¿cómo podíamos esperar que el interdicto de Eros no se convirtiera en una invitación para transgredirlo? Así sucede: la prohibición resulta insoportable para Psique y en esa situación (agobiada por el “no”), le nace la conocida inquietud de ir más allá de su propia felicidad, porque no se conforma con ser “colmada” de noche y de día, quiere más, quiere lo único que no se le ofrece, quiere mirar el rostro del amor.

Es entonces que (aconsejada por sus hermanas) entra donde duerme su esposo con una lámpara de aceite y una afilada navaja para cortar la cabeza del abominable monstruo con cabeza de serpiente que ella imagina y que, hasta entonces, le había brindado inmenso placer. Cuando Psique mira con atención y ve la belleza de Eros,

¹⁶⁷ La historia de Eros y Psique es uno de los relatos incluidos en *El asno de oro* escrita por Apuleyo en la época del Imperio Romano, en el siglo I d. C. Ahí se cuenta la desgracia de Psiche que trasgrede la única regla que le imponía Eros: nunca mirarlo: “Ya sabes que no volverás a ver mi cara, si la ves una sola vez” le dice. Apuleyo, Lucio, *El asno de oro*, libros IV y V, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 147-201.

¹⁶⁸ O se identifica con la admiración que secretamente declara Venus por Psique.

toma una de las flechas de este, se pincha y se enamora profundamente. Es hasta ese momento que se siente confundida e intuye la desdicha que se asoma tras haber transgredido la regla. Acto seguido, le ocurre lo que a todos los que se pierden de amor: **se delata** y tropezando frente al cuerpo dormido en un afán de besarla, derrama un poco de aceite en el hombro derecho de Eros; este la descubre enfurecido y cumpliendo con su amenaza, desaparece.

Nada es igual después de un acto como este. Lo que sigue es que el alma queda abandonada en esa tristeza que se vuelve casi imposible de sobrellevar: la del amor perdido y, por consecuencia, surge el deseo de recuperarlo. A partir de ahí, la historia se teje con otros elementos que no han sido mencionados: el oráculo, el padre, las hermanas, las pruebas de Venus, el reino de los muertos, la ascensión al mundo de los dioses, etc. Pero lo que interesa señalar para este trabajo es que a lo largo del relato, Psique no hace sino mostrar su **condición de amante** pues no se adapta ni queda satisfecha en sus anhelos y no deja de trastabillar frente a lo que se le escapa y sigue buscando. Esta historia es, como la de cualquier alma, que se hace *la esclava, y no la dueña de su deseo*¹⁶⁹.

Dicha “esclavitud” del alma frente al deseo es la parte imprescindible de un amante puesto que se ve llevado por algo que no controla. En cada historia amorosa hay un momento en el que queda “arrebataada” la posición subjetiva: Romeo se enamora justamente de la Capuleto (ninguna más inalcanzable), contrariando voluntades Tristán queda profundamente ligado a Isolda, así como Francesca a Paolo, o Abelardo a Eloisa. La pasión de amor nos *des-ordena*; nos organiza en algo inesperado.

Tanto el tema del amor como el tema del padre son abordados en el análisis a través de un mito y una metáfora.

¹⁶⁹ Paz. Octavio, Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y Erotismo*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 31

8. De las variantes y las versiones

Los mitos se comunican entre ellos por medio de los hombres y sin que éstos lo sepan.

Lévi-Strauss

Cuando la antropología estructural toma los mitos libra la cuestión de encontrar una supuesta versión autentica, original, correcta. Para Lévi-Strauss, por el contrario, habría que definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones.

El sistema de simbolización se reproduce sin cesar. El mito engendra mitos: oposiciones, permutaciones, mediaciones y nuevas posiciones. Cada solución es ligeramente distinta de la anterior, de modo que el mito crece en espiral: la nueva versión lo modifica y, al mismo tiempo, lo repite. (...) Cada mito despliega su sentido en otro que, a su vez, alude a otro y así sucesivamente hasta que todas esas alusiones y significados tejen un texto: un grupo o familia de mitos.¹⁷⁰

Levi-Strauss propone que Freud hace una versión nueva que ha de incluirse en la verdad que transmite el mito de Edipo. Para Freud dice el antropólogo "...se trata siempre de comprender cómo "uno" puede nacer de "dos": ¿cómo es posible que no tengamos un solo progenitor sino una madre y además un padre?

Se trata de tejer mediaciones y transformaciones siguiendo la tensión de ciertas oposiciones: la vida y la muerte, la caza y la agricultura, el parricidio y el incesto etc.,. Se trata de una elaboración simbólica que va de *lo crudo a lo cocido* (siendo la cocina misma una metáfora de la cultura); sabiendo que lo crudo es impensable sin lo cocido y viceversa. Así como la pesca y la caza son transformaciones de la guerra.

Subrayamos que todas y cada una de las versiones pertenecen al mito, al contrario del pensamiento que reza que hay una verdadera y sus distorsiones. Cuando tratamos el tema de la filiación y del mito del padre, tomamos esa idea estructuralista: todas las versiones hacen el mito: la palabra del padre, los relatos de la madre, los gestos de los abuelos, los textos encontrados, las fotografías, los recortes que hace el hijo en sus

¹⁷⁰ Paz, Octavio, *ibid*, p. 38.

sueños y síntomas, su nombre y su recuerdo: Todo lo anterior son versiones del mito del padre. *El mito se compone del conjunto de sus variantes.*

Hay un par de elementos, además del mito en las variaciones, expuestos por Lévi-Strauss en su trabajo sobre los mitos, que podemos leer junto con Freud y Lacan como operaciones analíticas.

- La cuestión de que se trata de extraer las operaciones lógicas que están en la base del pensamiento mítico (así como las operaciones lógicas del funcionamiento de lo inconsciente)
- Que en los mitos hay repetición de secuencias. Dice el autor de Antropología Estructural: *La repetición cumple una función propia, que es la de poner de manifiesto la estructura del mito. (...) Todo mito posee, pues, una estructura como de múltiples hojas, que en el procedimiento de repetición y gracias a él transparenta en la superficie (...)*¹⁷¹

Así como Lacan propone que el sujeto es lo que está entre dos significantes, así, el mito está entre versiones y repeticiones. Un significante no hace sujeto, una variante no hace mito. Una versión única no hace a un padre. Algo ha de repetirse, de insistir, de contarse por lo menos dos veces, en distintos tiempos, multiplicando los puntos de vista y en polifonía para poder encontrar en las diversas versiones del mito lo que va del individuo a su filiación.

...

Jacques Lacan retoma el estudio de Lévi-Strauss¹⁷² sobre los mitos al definir el mito como una forma de hacer evidente una verdad que no puede ser dicha más que en forma literaria o cantada:

El mito es lo que da una fórmula discursiva a algo que no puede ser transmitido en la definición de la verdad...
(...)

... la definición de mito como cierta representación objetivada de un epos o de una gesta que expresa de manera imaginaria

¹⁷¹ ibídem, p. 252.

¹⁷² Zafiropoulos sostiene que el retorno de Lacan a Freud se hace por el camino de Lévi-Strauss. Ver: Zafiropoulos, Markos, "Lacan y Lévi-Strauss o el retorno a Freud (1951-1957), Manantian, Buenos Aires, 2006.

las relaciones fundamentales características de cierto modo de ser humano en una época determinada¹⁷³

Siguiendo a Lévi-Strauss Lacan intenta hallar elementos invariables y comunes en diversas versiones. La verdad del mito neurótico surge haciendo el recorrido de las variantes y de las repeticiones entre generaciones.

Si bien es cierto que los mitos podrían ser los medios para transmitir las normas, en la lectura que extraemos del texto de Lacan sobre el mito, se muestra una relación con la transmisión de la verdad del deseo o con su enigma que parte de un significante sin significado.

Específicamente se refiere al mito de Edipo, no al complejo, sino al mito. Dice: (...) *existe en el seno de la experiencia analítica algo que es, estrictamente hablando, un mito (...) El complejo de Edipo tiene un valor de mito*¹⁷⁴.

El mito de Edipo, como una epopeya o una gesta de nuestro tiempo, lo reencontramos en la vivencia del neurótico, dice Lacan.

La condición humana de nuestra época se transmite con este mito que logra que podamos contar nuestra historia o cada historia individual de la mano de la figura del padre, la madre y con las generaciones pasadas. Este es un mito que brinda un lugar al sujeto entre el pasado y el porvenir y que hace de su verdad, una verdad historizada. Podrá nombrarse “hijo”, “padre”, “madre”, “hermano” en un sistema de relaciones y de deseos.

El psicoanálisis se hace cargo de los restos de la pregunta por la identidad y el parentesco; el linaje y el origen que son formas de integración de lo simbólico. Pero lo hace por vía del deseo.

Para Lévi-Strauss las oposiciones transmiten una enseñanza. Y la lectura del psicoanálisis no ignora esta presencia de paradojas estructurantes¹⁷⁵.

Para Freud parte del drama del Edipo se trata de la rivalidad con el padre al que se le teme y se le ama. Lacan señala en un primer momento, sin negar la propuesta freudiana, la degradación en lo imaginario de la figura del padre (*el padre humillado*) y la consecuencia de que el neurótico, habiendo perdido algo del padre que permite

¹⁷³ Lacan, Jacques, “El mito individual del neurótico”, Paidós, Buenos Aires, 2009, p. 16-18.

¹⁷⁴ Lacan, *ibídem*.

¹⁷⁵ Ya Freud pensó el sentido antitético de las palabras primitivas, por ejemplo.

las operaciones simbólicas, se encuentra así entre las figuras del padre degradado y el padre tirano.

Podemos decir entonces que la paradoja del neurótico consiste en haber matado al padre que le impedía desear pero no logra encontrar la función simbólica de ese padre muerto que le permitiría acceder al deseo. Teme a su deseo porque piensa que se ha quedado solo con su deseo (solo con la madre, solo con ella, sola con los niños, etc.). No sabe qué o quién ha de acompañarlo en su trayecto y entra en angustia.

El analista si algo sabe, es que es un acompañante de ese no saber y que su tarea está en restar su propia angustia de la ecuación, soportando el enigma: ¿qué operador acompañará el deseo de cada uno de los analizantes?

Algunos cineastas, lo veremos, son también suscitadores y sostenedores del enigma del padre y lo que acompaña el deseo.

Lacan desarrolla ampliamente el tema del mito en el seminario 4:

...para centrar el valor exacto de las llamadas teorías infantiles de la sexualidad y todo ese orden de actividades que en el niño se estructuran a su alrededor, hemos de referirnos a la noción de mito¹⁷⁶

(...)

lo que se llama mito, ya sea religioso o folklórico, independientemente de la etapa de su legado que se considere, se presenta como un relato¹⁷⁷

Lacan advierte que tiene características como que es atemporal, define lugares, que se parece a la poesía y que es una ficción. Pero lo que le interesa es la estabilidad que presenta a pesar de algunas modificaciones, lo que lo lleva a pensar la noción de estructura y de verdad subjetiva como no intercambiable.

La contigüidad entre los mitos y las teorías infantiles está en que tratan de temas sobre la vida y la muerte, el nacimiento es decir la aparición de lo que está por venir y la sujeción a un sexo. Por otro lado hay una preocupación por una potencia sagrada con la que se enfrenta o se entra en relación con ella. Se trata no de otras cosas sino del poder de significar. Del poder del significante. Se trata de cómo introducir el instrumento significativo en la cadena de las cosas naturales. En el caso del pequeño Hans por ejemplo dirá que las construcciones imaginativas de Juanito son mitos: “los

¹⁷⁶ Jacques, Lacan, El seminario, libro IV, “La relación de objeto”, Paidós, Argentina, 2005, pp 252

¹⁷⁷ Lacan, ibid, 253

pequeños mitos de Juanito” dirá; pequeños mitos que tienen sus “progresos y transformaciones” durante el análisis.¹⁷⁸

¹⁷⁸ *ibid*, 255-257

9. Del roedor a la perra Lola/ tótem y pére-version

Freud descubrió en su autoanálisis que es tan peligroso vencer en las propias batallas edípicas como perderlas.

Peter Gay

a. El hombre de las ratas de Freud, una clínica de la neurosis obsesiva

En 1907 Freud recibe a Ernst Lanzer (el hombre de las ratas¹⁷⁹), un joven de 27 años que sufre de una grave neurosis. La lucha contra sus síntomas lo habían hecho perder años de vida y se había rezagado en su carrera

Cuando va con Freud, Ernst Lanzer estaba especialmente obsesionado con las ratas y con una deuda que lo llevaban a ideas suicidas. Ratas y deuda según averiguaría Freud eran obsesiones relacionadas con la dama que amaba y con su padre fallecido.

Lo que dispara lo peor de su sufrimiento es un relato que escucha en el ejército de la boca de un denominado “capitán cruel”, que gustaba de hacer castigos corporales. El relato del capitán cruel, es horroroso efectivamente. ...se trata de un suplicio oriental consistente en obligar a un preso a desvestirse y ponerse de rodillas y bajar el torso; se obliga a una rata a penetrar en el recto del supliciado, infligiéndole heridas sangrientas. Al cabo de una media hora la rata, moría asfixiada dentro del cuerpo, al mismo tiempo que el hombre. Freud dice “en cada momento del relato, se observa en su rostro una expresión compleja y bizarra, expresión que no podría traducir de otro modo que como el horror de un placer (gozo) que él mismo ignora”.¹⁸⁰

Es importante esta anotación de Freud porque ahí donde hay horror, hay, no solo temor o miedo, sino gozo. El horror en la teoría freudiana tiene que ver con la castración (pensemos la cabeza de medusa o el tabú de la virginidad). Si con las ratas Ernst se torturaba imaginando que ese castigo podía aplicarse a su padre fallecido y a su amada, es porque ese era su modo sintomático y peculiar de intentar entrar en el

¹⁷⁹ Freud, Sigmund, “A propósito de un caso de neurosis obsesiva (1909)”, Obras Completas, tomo X, Amorrortu, Argentina, 2000, pp 119-249.

¹⁸⁰ Citado de este modo por Roudinesco Elizabeth y Plon Michel, “Diccionario de Psicoanálisis”, Paidós, Argentina, 2003 p. 638

mundo de la castración.

El mismo día que escucha el relato Lanzer había perdido sus quevedos o lentes de pinza, en el curso de un ejercicio. Telegrafió entonces a su óptico de Viena para que le enviara otro par por correo. A los dos días recuperó el objeto por intermedio del mismo capitán, quien le dijo que los gastos postales debían ser reembolsados al teniente A, supervisor de correos.

Lanzer tuvo un comportamiento delirante en torno al tema obsesivo del pago. La historia del suplicio se mezclaba con la de la deuda, y hacía surgir en la memoria del Hombre de las ratas el recuerdo de otra cuestión de dinero. Alguna vez, su padre había contraído una deuda de juego, y lo había salvado del deshonor un amigo que le presto la suma que necesitaba. Después de su servicio military, Heinrich trató de encontrar a ese hombre, sin lograrlo. De modo que la deuda del padre no había sido saldada.

En la clínica las deudas del padre son tema recurrente en el diván y lastiman al analizante cuando lo que revelan es un déficit imaginario del padre. Sufren mucho los neuróticos con el déficit del padre: si perdió el trabajo, perdió el negocio, no tenía dinero, tenía reputación dudosa, etc., Se sienten perseguidos por lo que le padre perdió y se condenan a la repetición de la deuda o la supuesta mediocridad.

Por otro lado, Ernst estaba al tanto de que su padre había amado antes a una mujer pobre pero con el paso del tiempo se decidió por su madre (una mujer rica) para casarse. Después de morir su padre, la madre le sugiere que se case con una prima rica y él empieza a dudar: ¿mujer pobre o mujer rica? El dinero esta en el centro de su propio mito neurótico poniéndolo en la tesitura de elegir de modo idéntico al padre o elegir como él quiere, es decir, a una mujer pobre que además es estéril.

Freud hace despliegue de los significantes *rata* y *quevedos*, que se enlazan a la *deuda*, al *padre* y la *elección amorosa*. Lo lleva a cabo magistralmente, sabiendo que el inconsciente tiene estructura de lenguaje:

Rata (palabra estímulo complejo):

- a) erotismo anal: comercio sexual por el ano
- b) dinero ratas=ratten y cuotas= raten
- c) spielratte= rata de juego /jugador empedernido

- d) Heiraten / casarse
- e) Ratas= hijos

Quevedos

- Ese tipo de lentes (Quevedos) en alemán es **zwicker**
- **Zwicken** es pellizcar, atenuar, torturar
- Para pellizcar hay un sinónimo que es **kneifen**: que significa escaquearse, esquivar un compromiso.

En el análisis que realiza Ernest con Freud se logra relacionar el complejo paterno y la obsesión de las ratas y el dinero con el compromiso y la dama.

b. El padre y la mujer

Hay que asombrarse de la sensibilidad clínica de Freud, de lo astuto que es y de cómo se reafirma en la ética del psicoanálisis porque no cede, aunque parezca muy disparatado el caso.

El psicoanálisis trata de la condición humana y un analista no puede sino poner en juego su propia condición, la verdad que lo impulsa, su propio mito digamos, que para Freud, era el Edipo.

Freud se fascinó con el caso (habló una vez 5 horas seguidas con los analistas de los miércoles sobre este tema¹⁸¹).

La fascinación es compartida por nosotros pues en este caso es posible encontrar claramente articulados el tema de la sexualidad y la muerte del padre; entre el padre y “la dama”. No se puede decir más claramente el Edipo que como lo hace este paciente de Freud: Ernst relata que en su infancia la “urgencia de ver desnudas a las muchachas le producía un sentimiento ominoso que le hacía intentar impedir dicha urgencia pensando “mi padre morirá”¹⁸². Después todavía más: se trata de un caso donde el padre que ya está muerto, puede volver a morir. Esa es la paradoja interesante porque se trata de otra muerte que no es física.

¹⁸¹ Roudinesco y Plon, *ibid*, p. 637

¹⁸² Freud, Sigmund, *Ibid*, p. 130.

Erns Lanzer estaba enamorado a los 12 años de una niña que no le hacía caso, ahí se le ocurrió que si por ejemplo se moría su padre, ella sentiría pena por él y lo trataría con más ternura.

Con su dama amada llegó a pensar que si moría su padre él heredaría y podría casarse con ella.

Dos cosas se unen constantemente en las fantasías de este analizante, según Freud: impedirse de desear y la muerte del padre.

...

Con el tiempo el asunto se complica porque la hostilidad se dirige no solo al padre sino también a *la dama de su admiración*, como la llama Freud. A veces la quiere y en otros momentos quiere *vengarse* de ella por haberle dicho “no” una vez.

Hay un hallazgo de Freud sobre la resistencia al deseo como forma de autocastigo que se muestra en un curioso comportamiento más o menos típico en la neurosis obsesiva: si se aproximaba a la meta “del cortejo”, el hombre, se convence de que no quiere tanto a esa mujer, para luego, habiéndose alejado, volver a pensar que sí la amaba: “Diez años atrás, la dama había respondido con un ‘No’ a su primer cortejo. Desde entonces, y también dentro de su saber, alternaron (*wechseln*, ‘cambiaron de vía’) épocas en que creía amarla intensamente con otras en las que sentía indiferencia hacia ella. Cuando en el curso del tratamiento debía dar un paso que lo aproximaría a la meta del cortejo, su resistencia solía exteriorizarse primero en el convencimiento de que en verdad no la quería tanto, convencimiento que por cierto era vencido enseguida...¹⁸³”.

Así se tejen entre el caso y la teoría, las dificultades del amor y la relación con el padre. Cosa que constatamos una y otra vez en la clínica: mujer y padre aparecen como en una banda de moebius que recorre el neurótico, porque ambos, padre y mujer no dejan de fallar ante sus ojos, ni de desear generando su angustia.

Dice Freud: “La duda en la feliz memoria que guardaba de su padre y los reparos contra el valor de la amada se habían acrecentado; en tal estado de ánimo, se dejó

¹⁸³ Freud, *ibid*, p. 153.

arrastrar a la blasfemia contra ambos, luego se castigó por ello”¹⁸⁴. La duda (junto con la deuda) del padre y los reparos contra la dama son los sufrimientos cotidianos del neurótico que todavía hoy en día apreciamos en los consultorios de los analistas.

c. La castración

El hombre de las ratas sufría y estaba sobre todo impedido de vivir, de amar y de trabajar. Todo con tal de esquivar el compromiso con la dama y con su deseo.

Cito algunas frases escuchadas en los análisis de hombres enfrentados como Ernst a responder frente a su dama:

1. Con respecto a su novia un analizante me decía: “Me gusta, es una niña muy linda, la quiero, pero luego pienso que se va a ir poniendo fea y si me caso con ella y se pone fea o si se queda calva ¿qué voy a hacer casado ya con una mujer fea? Por eso creo que es mejor que terminemos; pero luego la extraño, no sé qué hacer”.
2. “Me gustan las mujeres pero luego, luego, quieren más y no las soporto”
3. “Me divorcié y dejé de ver a mis hijos porque ella siempre me estaba pidiendo cosas, quería una casa y dinero para los niños; no dejaba de pedirme cosas. Al final tenía también entrenados a los hijos para que me pidieran cosas, por eso me fui”.
4. “No sé que hacer, mi amante es joven, preciosa, perfecta en el cuerpo pero no puedo dejar a mi mujer porque ella es elegante y la puedo presentar a mis amigos. No me imagino en una reunión social con mi amante, no se vería bien.”

Otros se atormentan por su libido desatada al tiempo que temen a la autoridad representada en un maestro o en un agente de tránsito, policía, etc.

Insistiremos en que todos estos dichos de degradación de la amada suelen ir acompañados por una cierta debacle de la figura del padre o con algo insoportable de la historia del padre. Un padre que no cumple con las

¹⁸⁴ Freud, *ibid.*

expectativas del ideal o que por el contrario es demasiado ideal pero lejano. Esta relación entre amada y padre, entre sexualidad y padre ¿cómo pensarla?

d. De un padre (ideal) a Otro (deseante)

A mi entender Freud se topa en este caso con la complejidad el Edipo no en tanto teórico sino en tanto hay que decidir cuál es la intervención efectiva para liberar el deseo del sometimiento a un padre tirano, es decir, de un padre que goza y que impide el despliegue del hijo. "¿Qué querrá decir que el padre tiene que morir si en el niño se mueve un deseo concupiscente?" El mismo Edipo en el mito mata a un padre que no le deja pasar, que no le abre el camino.

Freud capta bien el problema: obedecer o no obedecer al padre, ser fiel no ser fiel a la dama. Preguntas del laberinto neurótico.

El análisis transforma este callejón sin salida porque no hay un solo padre sino que hay por lo menos dos: uno que castiga el deseo (padre imaginario representado en el capitán cruel o en el padre del tótem) y otro padre, simbólico, padre de la sublimación, que inaugura el deseo.

En el análisis apuntamos al simbólico para re-abrir la sexualidad estancada en el miedo y el sometimiento.

Ya hemos citado en otro momento la ocurrencia de Ricardo Saiegh¹⁸⁵, que dice que Freud contó un chiste judío: *¿qué quiere la mujer?*, respuesta: *un padre*, y, *¿qué es un padre?*, respuesta: *el que soporta la pregunta de qué quiere la mujer*.

Hacer un análisis puede significar para el obsesivo, pasar de un padre al que hay que obedecer o matar; a un padre que acompaña el trayecto del deseo por el enigma de una mujer. Se trata de la caída de la creencia en un padre sin déficit.

Es indispensable hacer un duelo por el padre imaginario: un padre que pide amor incesantemente, o por un padre terrible, un padre sin falla, o un padre al cual hay que salvar.

¹⁸⁵ Miembro de la Fundación Psicoanalítica/Madrid 1987

La cuestión es cómo en el análisis, se va de un padre al Otro tachado. Un padre que con su falta, con su deseo y su tejido, impulsa hacia la sublimación. Cómo ir de la religión del padre a la fundación del nombre del padre, a su metáfora. No será sin una mujer (la madre, por ejemplo, la madre de sus hijos). Un fragmento de RSI aborda el tema. Dice Lacan:

Un padre no tiene derecho al respeto sino al amor, más que si el dicho, el dicho amor, el dicho respeto está – no van a creer sus orejas- **pére-versement** orientado, es decir, si hace de una mujer objeto a minúscula que causa su deseo. Pero lo que esta mujer, con minúscula: a-coge de ello, si puedo expresarme así, no tiene nada que ver en la cuestión. De lo que ella se ocupa, es de otros objetos a minúscula, que son los hijos, junto a los cuales el padre sin embargo interviene, excepcionalmente en el buen caso –para mantener en la represión (répression) en el justo me-dios, si me permiten, la versión que le es propia por su perversión (perversion), única garantía de su función de padre (pére), la cual es la función, la función de síntoma tal como la he escrito ahí como tal. Para eso, allí es suficiente que sea un modelo de la función. Eso es lo que debe ser el padre en tanto que no puede ser más que excepción. Sólo puede ser modelo de la función al realizar su tipo. Poco importa que tenga síntomas si añade a ellos el de la perversión paterna, es decir que su causa sea una mujer que él se haya conseguido para hacerle hijos y que a éstos, los quiera o no, les brinde un cuidado paternal. La normalidad no es la virtud paterna por excelencia (...) nada peor (pire), nada peor que el padre (pére) que profiere la ley sobre todo. No hay padre educador sobre todo, sino más bien rezagado respecto de todos los magisterios¹⁸⁶.

La cita anterior corresponde a una época avanzada de la enseñanza de Lacan por lo que habrá que desmenuzarla para que nos de trabajo.

Primero que un padre no tenga derecho al respeto sino al amor (en otras versiones la traducción reza “ni al amor”), más que si desea; abre un escenario distinto del de la tradición de la familia antigua donde lo que importaba era el respeto en el sentido de acatamiento que se hace a alguien en razón de su autoridad. Por supuesto el lacanismo no está en contra del respeto a los padres, pero es un concepto que interesa en tanto se

¹⁸⁶ Lacan, Jacques, El seminario, libro XXII, “R.S.I.”, Versión Crítica de la EFBA, revisada por Ricardo E. Rodríguez Ponte, Argentina, 1989, pag. 59.

relaciona con el amor y la pere-versión del padre; su propio camino sexual digamos es lo que le da lugar en la estructura.

En mi lectura de esta cita, si el padre se ha atrevido a desear a una mujer se le podrá amar y sacar provecho de la relación con él. Pero de cómo ha deseado a su mujer no hay modo normativo porque la sexualidad es perversa y polimorfa. El gozo del padre solo puede ser en el modo peculiar. Irónicamente el padre será modelo de la función en tanto excepción, es decir, en tanto su propia sexualidad está “pervertida” (no por el camino esperado); en tanto goza de su mujer y desea la producción en relación a ella, se dirige a ella, le habla, la mira, la rodea aunque sea un instante (no se trata de “amor eterno”) marcando un deseo en ella. Esta es la función paterna. Nada que ver con las tentaciones psicológicas de hacer de un padre educador (de ahí las “escuelas para padres”), policía, interventor, juez, etc. Poner a trabajar su función será acudir a su deseo aunque, como apunta Lacan, no sea normal, ó no se sostenga como ideal; aunque falle ó camine cojo.

Por otro lado está el asunto de que la madre no recoge de la función lo que el padre aporta. Ahí está la paradoja del Edipo. El hijo se encontrará ahí mismo con la desproporción de los goces. Ella dirige su deseo a otros objetos (los hijos dice Lacan). Algo de la función maternal (nos permitimos esta expresión) está en constituir a los hijos en objetos. De otro modo ¿cómo respondería al llamado una madre? Entretenida en esto hace posible la repetición de la demanda.

La intervención del análisis irá hacia la circulación del deseo: ¿qué deseaba el padre de Ernst además del dinero?. ¿que desea Ernst más allá del ideal de mujer y del padre que imagina no fallido o totalmente fallido?

En transferencia piensa “¿qué quiere Freud?”, “¿quiere casarme con su hija?” Resuena el eco de la pregunta actualizada “¿qué quiere el Otro de mí?, ¿qué quiere el Otro?”

Por lo demás una precisión es indispensable: fue la madre la que propone que se case con una mujer rica, no el padre. Lo que atrapa a Ernst es la versión que tiene la madre del tema del dinero y la mujer, no la del padre. La pregunta del paciente es ¿cuál es la (otra) versión del padre?, ¿qué quiso el padre?

Unos años después del análisis, el hombre de las ratas se casa con su amada y logra recibirse de sus estudios.

Esta es mi propuesta: Cuando Freud interpreta desde el Edipo que ha construido en la

teoría y dice: “usted quiere matar a su padre para poder desear”, se constituye él mismo, Freud, en el acompañante que necesita el sujeto para acceder a su propio recorrido deseante. El acento está en “usted quiere-poder desear” y el padre muerto es el que garantiza que no hay padre que se oponga. Con Freud, Ernst Lanzer va de un padre ideal a un padre (muerto) que posibilita el deseo. Con Freud, Ernst Lanzer hace un análisis atravesando el mito de Edipo que es mediador y acompañante.

e. Padre simbólico, real e imaginario

Dijimos que desde el texto de Tótem y Tabú, para Freud hay por lo menos dos padres: el padre primitivo, tirano; y el padre incorporado, el padre de la ley. No sabemos hasta que punto la religión judía ejerce su influencia en Freud pues en dicha religión puede distinguirse un nombre de dios que es “El-Sadday” que aparece en la biblia cuando el encuentro con Abraham y el pacto de la circuncisión; mientras que en otros momentos del antiguo testamento Dios aparece nombrado como “Elohim”. Isidoro Vegh, psicoanalista argentino, propone que en la lectura de Lacan en el seminario de los nombres del padre “El-Sadday” se presenta como el Dios del deseo y su deseo era transmitir la Ley, (mientras que) Elohim es el Dios del goce”.¹⁸⁷ En esa división de dos nombres, dos padres, encontramos las vicisitudes que Freud va trabajando con sus neuróticos. La llamada ambivalencia hacia el padre distinguía ya la necesidad de dos padres. Esta distinción en la clínica actual sigue vigente.

Lacan en un seminario anterior (seminario sobre las relaciones de objeto¹⁸⁸) propone no dos sino tres padres o tres registros del padre :

El padre simbólico dice es lo que está detrás de la madre simbólica, es decir, de la que aparece y desaparece para el bebé, digamos, y que el padre simbólico no está en ningún lado físicamente o biológicamente, sino que es “una necesidad de la construcción simbólica” que “sólo se alcanza mediante una construcción mítica”. Dice también que es “el significante del que nunca se puede hablar”.¹⁸⁹ Antes resaltábamos lo imposible de nombrar y el concepto del *mana*. Ahora podemos subrayar ese significante primero del que nunca se puede hablar que, sin embargo,

¹⁸⁷ Isidoro Vegh, “Las letras del análisis, qué lee un psicoanalista?” Paidós, Argentina, 2006. P 149

¹⁸⁸ Jacques Lacan, El seminario, libro IV, *La Relación de Objeto*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

¹⁸⁹ Jacques Lacan, *La Relación de objeto*, ibid, p. 221

ordena el lenguaje. El padre no es *el papá*. De ahí las confusiones en la clínica de querer hacer que el papá “haga su función”, o que a los niños “se les ponga un límite”, etc., No está mal la sugerencia y la pedagogía del comportamiento, sin embargo se trata de algo más para el psicoanálisis.

Pero esta ley y ese “nombre del padre” deben ser entendidos como funciones. No se trata de invitar al padre, al papá, a convertirse en el policía de la familia. Todos los manuales de psicología que quieren “reenseñar” a los padres a ser padres, se sitúan sólo en el registro de lo imaginario: jugar al padre, tomarse como un padre, no es cargar con la función simbólica. Querer “reinstaurar” lo simbólico, como se hace a veces en pedagogía imitando en la clase de la escuela a las instituciones de la ciudad (tribunal que priva al niño desobediente de sus “derechos cívicos”, jurado que decide sanciones), no sólo es vano sino peligroso. El límite simbólico no se superpone con el límite legal. Si en ocasiones ambos se encuentran, también pueden divergir. El derecho delimita en el registro de la conducta, lo permitido y lo prohibido. El límite simbólico se funda sobre lo que se le presenta al sujeto como imposible¹⁹⁰.

El lugar de lo imposible se superpone a lo prohibido de la prohibición del incesto.

Con respecto al padre imaginario dice Lacan que

es con él con quien siempre nos encontramos. A él se refiere muy a menudo toda la dialéctica, la de la agresividad, la de la identificación, la de la idealización por la que el sujeto accede a la identificación con el padre. Si lo llamamos imaginario, es también porque está integrado en la relación imaginaria que constituye el soporte psicológico de las relaciones con el semejante (...) que se encuentran en el fondo de toda captura libidinal y de toda erección agresiva (...) Es el padre terrorífico que reconocemos en el fondo de tantas experiencias neuróticas, y no tiene en absoluto (...) relación con el padre real (...) ¹⁹¹...

El padre real es la incidencia en la castración: “...contrariamente a la función normativa o típica que se le pretende otorgar en el drama del Edipo, es al padre real a

¹⁹⁰ Hélène L'Heuillet, “La ley simbólica”, en Revista Electrónica Imago Agenda, No. 45, Buenos Aires, 2000: file:///Users/xochitlromo/Desktop/La%20ley%20simbólica%20Imago%20Agenda.webarchive

¹⁹¹ Lacan, *La Relación de objeto*, ibid, p. 222

quien le conferimos la función destacada en el complejo de castración”¹⁹². Lacan irá trabajando lo real con otra perspectiva después, pero en este momento del seminario cuatro, se trata de la función que hace efectiva la castración simbólica.

El Edipo para Lacan crea una estructura, de eso se trata; no de algo patológico a superar: “el complejo de Edipo no es nunca de por sí el principio de una neurosis o una perversión, como les enseñan habitualmente, abordándolo de forma más o menos negativizada”¹⁹³. Se trata de que no hay manera de estar a solas con la madre.

...el niño nunca está solo con la madre (...) el niño no interviene sino como sustituto, como compensación, en suma, en una referencia, sea cual sea, a lo que le falta esencialmente a la mujer

(...)

la situación entre la madre y el niño supone que éste ha de descubrir aquella dimensión, el deseo de algo más allá de él mismo por parte de la madre, es decir, más allá del objeto de placer que siente que es para la madre, en primer lugar, y que aspira a ser...¹⁹⁴

...

¹⁹² Lacan, Ibidem.

¹⁹³ Lacan, ibid, p. 243.

¹⁹⁴ Ibidem.

f. La perra Lola y el padre

Pedro es un niño de 6 años a quien trae su madre a consulta porque ha desarrollado el principio de una fobia. Sufre angustia sin hallar todavía un objeto fóbico. No puede estar solo en ningún lado: ni en el baño, ni en su habitación, ni en la sala (salón), etc. Quiere que alguien lo acompañe todo el tiempo. Además cosas que hacía antes como bañarse, secarse o vestirse por sí mismo, ya no ocurren sin ayuda. Tiene miedo, dice, de los ruidos fuertes, cosa que muestra cuando prendo el ventilador.

Al consultorio llega Pedro, acompañado de su madre y su hermano Sebastián de 8 años. El padre trabaja mucho y no puede acudir. Los tres entran. Dice la madre que antes había pensado en traer al hermano mayor porque es muy inhibido y porque de pronto en las noches se pone de pie junto a la cama de ella sin decir nada. Ella despierta al sentir su presencia y la sorprende sobre todo por el silencio con el que Sebastián se acerca y la mira. El niño nunca da explicación de por qué hace eso. Sebastián sin embargo es participativo en la conversación mientras Pedro sigue callado.

Pregunto desde cuándo Pedro tiene estos miedos. La madre relata que aunque antes ya lo veía “miedosillo”, ha empeorado mucho desde que en su colegio mataron al vigilante en la entrada. El vigilante, un hombre que vivía ahí en una casita dentro del colegio con su familia y llevaba uniforme (como de policía), era el encargado de cuidar la escuela. Pedro lo veía cada día a la entrada del colegio. Este hombre fue asesinado en la puerta misma del colegio por un “vecino loco” que le disparó con una pistola. El homicida se suicidó.

El salón de clases de Pedro está al lado de la entrada por lo que el niño escuchó claramente el disparo y se sobresaltó junto con todos sus compañeros. La profesora para calmarlos les mintió diciéndoles que “había tronado un transformador de la luz”. El colegio intentó mantener esa versión pero los niños no son fáciles de engañar y al final, se enteraron de lo sucedido.

La madre dijo que no pensó que a Pedro le afectarían estos hechos y que a la misa que el colegio ofreció para el vigilante únicamente llevó a Sebastián. Sin embargo mi paciente desde entonces no puede dormir, o estar solo y se sobresalta con frecuencia. Aunque la ley simbólica que organiza la subjetividad y la autoridad de lo social no

son exactamente la misma cosa, a veces coinciden o se superponen. Un “vigilante uniformado” es el representante de la ley, especialmente para un niño. Que se le pueda matar es una noticia devastadora ¿Cómo no ser “afectado” por la noticia y el sonido del disparo que dejan huellas en el cuerpo?

Cuando me quedo a solas con Pedro está muy serio y le pido dibujar algo que le guste. Me responde que le gusta el fut-bol, nada más y que no sabe dibujar. Hablamos un poco del tema del fut-bol y poco a poco llegamos a los escudos de los equipos; él señala que comúnmente los equipos tienen representación en animales; por lo menos en México es así: “*las águilas del América*”, “*las chivas de Guadalajara*”, “*los zorros del Atlas*”, “leones, tigres, etc.”. De pronto recordé haber leído a un analista de niños que decía que en vez de proponerle a un niño dibujar a su familia con muñequitos, él proponía inventar y dibujar el escudo de la familia para situar la transmisión entre generaciones. Lograr una técnica que no personifique sino que despliegue símbolos y emblemas *da más juego* a la continuidad entre generaciones.

Le propongo entonces a Pedro hacer el escudo o la bandera de su familia como si se tratara de un equipo de fut-bol. Hace un dibujo con colores anaranjados y en el centro pone a su perra “Lola”. Se entusiasma con la idea de que “Lola” sea el escudo y la insignia de su familia. *Lola* es una perra schnauzer gris con blanco de 3 años que forma parte de la familia de Pedro. Al terminar se lleva su bandera muy orgulloso con Lola en el centro.

En la siguiente sesión vuelve Lola al tema. El niño relata las costumbres de Lola con alegría, especialmente que duerme con sus padres y que ladra mucho. De vez en cuando también duerme con él. Lo que tiene Lola es que no se le puede hacer callar a veces. Lola rompe el silencio y quizás por ello el niño queda fascinado.

Luego hablamos del ruido y de los ruidos que le asustan. Le propongo jugar con unos bloques para ver si podemos construir las cosas que hacen ruido. Inventa un monstruo y al ponerle nombre dice que se llama “lola”... se ríe con esa idea; luego hace otro y este se llama “lolo”.

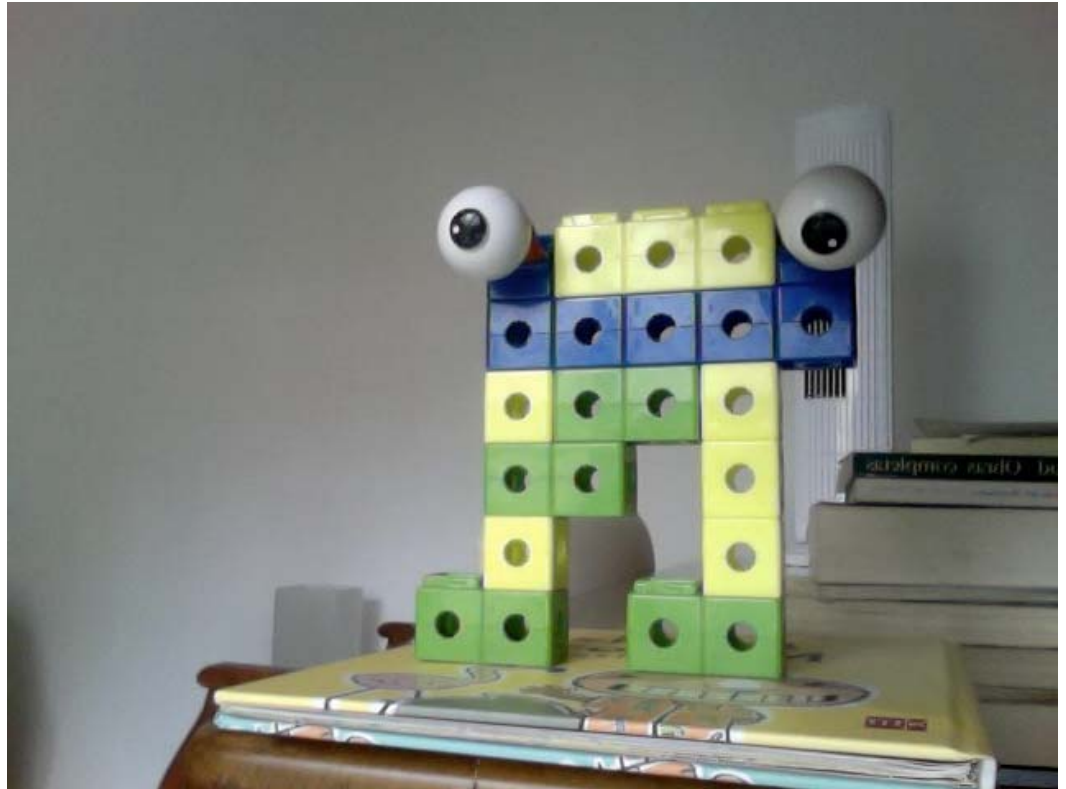
Lola sufre así una transformación importante, es también un monstruo y tiene ambos sexos. Para el análisis, este elemento entra en el mismo registro simbólico que antiguamente estaba determinado por el Tótem sagrado. Interpreto que Lola es el Tótem que Pedro está construyendo. Es su símbolo cero, el significante de lo imposible, el mana. Se el teme y se espera de este símbolo protección al tiempo que no se puede decir qué significa propiamente.

Sin embargo, es fundamental decir que existe cierta distancia entre el juego y el mundo de lo sagrado. Esta diferencia es también la que situamos como indispensable entre el psicoanálisis y la religión.

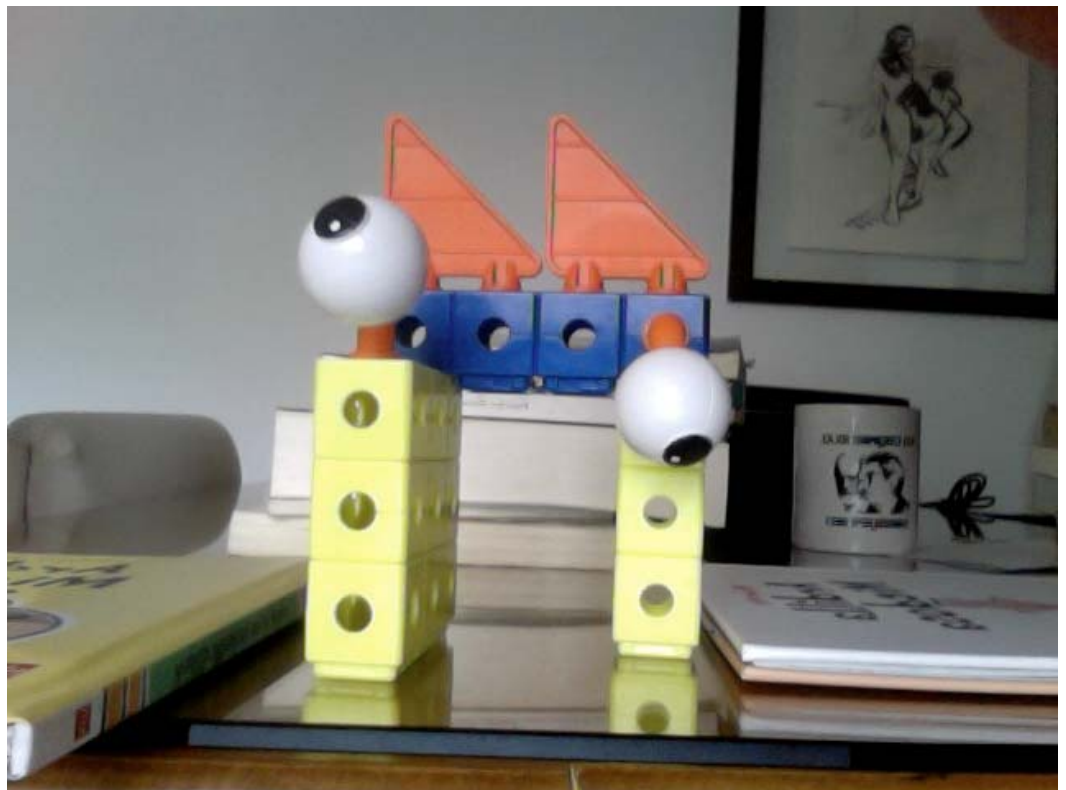
Lola y Lolo son monstruos que asustan y protegen, pero asustan y protegen de juego. “De juego” no quiere decir que no sea efectivo, sino que abre la estructura al lenguaje dejando un vacío necesario para el despliegue del deseo.

Puesto que Pedro a través de Lola pone en juego el lenguaje aparece la diferencia sexual entre los monstruos: El padre totémico es Lola (y Lolo).

Les tomamos fotos y le hago notar las miradas de Lola y Lolo, se ríe, hace bromas de los ojos, etc.,



Lola



Lolo

En la tercera sesión, hablamos de “Phineas y Ferb”; un programa de dibujos animados donde los personajes son dos hermanos inventores. La trama consiste repetidamente en que la madre no se da cuenta de lo que estos niños son capaces de inventar y la hermana adolescente pasa todos los capítulos intentando hacer que la madre los vea, se entere y los castigue. Sin embargo lo que interesa particularmente a Pedro es la presencia de la mascota de los niños: *Perry el ornitorrinco*. Perry, tiene una vida doble como agente secreto. Phineas y Ferb eligieron a Perry *porque la orientación de sus ojos hacía que mirara a los dos niños al mismo tiempo*.

Pedro en la sesión hace a Perry con plastilina y juega con él. Luego hace otra vez a Lola pero esta vez con muchos ojos a la vez.

Se abre un trayecto a través del juego del ornitorrinco y Lola se vuelve a versionar. Ya no es ni la perrita, ni el monstruo-monstrua sino que aparecen los ojos como motivo principal de la pequeña escultura de plastilina. Hay en cada versión, como en los mitos, una pérdida y una novedad.

Pedro me pide enviar imágenes de Perry y Lola a su madre, quiere que “las vea”. Le digo que ya que él es el autor puedo hacerlo. Se ríe con la palabra “autor” y propone que saque una foto de la obra y él juntos donde se lea abajo “el autor”. Resuena la posibilidad del niño “*autor como productor*”¹⁹⁵, es decir que en el interior del consultorio de un analista se daría la oportunidad de que el sujeto realice una apropiación y a la vez una re-versión de un tema congelado en el país y en su familia: la violencia sin resguardo simbólico estable. Pedro, al volverse “autor” de las esculturas de “lola” y “perry” resignifica no solo “el trauma” del asesinato, el disparo, etc., sino la condición de su familia como parte del mundo y de su lugar subjetivo-deseante en ella. La madre mientras tanto, reflexiona en entrevista con la analista cómo transmitir lo que a ellos como padres les inquieta de la violencia.

En la siguiente sesión trae un libro de animales mamíferos que le encanta. Aparecen familias de animales y en todas él encuentra a “Lola” representado por alguno de los miembros del clan en igualdad de condiciones que los demás. Dice: “mira estamos mi papá, mi mamá, Sebastian, yo... y Lola”. Repite esto en todo el libro. Cuando aparecen solo 4 figuras se siente decepcionado porque no puede contar a Lola,

¹⁹⁵ Alusión a una idea de Walter Benjamin

entonces le digo: “¿a dónde iría Lola?, ¿quizás de paseo o por comida?... se ríe con el juego y se pone a inventar las ausencias de Lola.



Perry el ornitorrinco



Lola con muchos ojos

Una intervención trivial pero efectiva porque Lola está aunque no esté; la ausencia cuenta también.

En cierta imagen se inquieta mucho con la mirada de los murciélagos, le da miedo. Yo juego a taparle los ojos a los murciélagos de la foto y a destapar. Se ríe. Fort-da constitutivo del deseo.

¿Qué sentido tiene tanta mirada? Todo el caso inicia con que “el niño no vio cuando mataron al vigilante”. Por su parte el hermano mayor de Pedro se queda fijo mirando a la madre dormida, la mirada está siempre en juego en esta familia: o es exceso o es nada.

La madre relata que no hay cercanía íntima entre ella y su esposo aunque se llevan bastante bien y son una pareja en armonía. Sencillamente el tema de pareja en lo sexual está detenido.

Pienso que la mirada que falta es la mirada de la madre hacia algo del padre y viceversa; mirada en tanto hombre y mujer.

Finalmente en la última sesión (hasta ahora) Pedro juega un juego de cartas donde es muy bueno conmigo, siempre me deja ganar. Le digo si no le gustaría ser un poquito malicioso y reírse cuando gana. A partir de ahí, me dice repetidamente: “bueno de juego podemos ser un poquito malos”. Le digo, si, de juego podemos disfrutar de esa maldad de ganar y de juego también podemos perder. El juego de ganar y perder abre otro par significativo.

...

Con esto Pedro inaugura otro tema para versionarse ahora a él mismo. Será un autor-productor también de él por vía del juego. Comienzan los extremos del mito: mal-bien, ganar-perder, vida-muerte, padre-madre.

A través del Tótem, siendo él el autor, abre con la analista una mirada deseante necesaria y convocada; Pedro va elaborando un recorrido de la pulsión, una pérdida y una ganancia en el mito, el mito del Tótem jugado.

Pedro reinstaura algo de lo simbólico. Se reinscribe en lo simbólico con su “autoría” de un Tótem para la familia y algo del síntoma cede, ahora no tiene miedo ya. Pero el trabajo a penas comienza con unas cuantas sesiones. No sabemos qué más nos depara este autor de esculturas totémicas y mitos individuales.

10. La transmisión del Edipo

No es tan simple. Por lo menos ya les he dicho bastante sobre esto para que si les digo “no es tan simple”, surja en ustedes la respuesta –en efecto, el padre “no es tan simple”. El padre, su existencia en el plano simbólico con el significante padre y todo lo que este término supone, profundamente problemático- ¿cómo ha llegado a estar en esta función en el centro de la organización simbólica?

(...)

¿De qué se trata a fin de cuentas en el Edipo? Se trata de que el sujeto se encuentre él mismo capturado en esa trampa de forma que se comprometa en el orden existente, de una dimensión distinta que la trampa psicológica que fue su vía de entrada.

(...)

En el caso del chico, la función del Edipo parece mucho más claramente destinada a permitir la identificación del sujeto con su propio sexo, que se produce, en suma, en la relación ideal, imaginaria, con el padre. Pero no es ésta la verdadera meta del Edipo, sino la situación adecuada del sujeto con respecto a la función del padre, es decir, que él mismo acceda un día a esa posición tan problemática y paradójica de ser un padre. Ahora bien, este acceso presenta por otra parte un montón de dificultades.

(...)

Si cada vez hay menos interés por el Edipo, no es porque no hayan visto esta montaña, sino que precisamente por haberla visto prefieren darle la espalda.

(...)

Toda la interrogación freudiana –no solo en su doctrina, sino en la experiencia del propio Freud, que podemos seguir a través de las confidencias que nos hizo, a través de sus sueños y el progreso de su pensamiento, todo lo que ahora sabemos de su vida, de sus costumbres, incluso de sus actitudes en su familia, contada por el señor Jones de una forma más o menos completa, pero cierta – toda ella se resume a esto. “¿Qué es ser un padre?”

(...)

Observen que si eso es un problema para todo

neurótico, lo es también para todo no neurótico durante su experiencia infantil ¿Qué es un padre? Esta pregunta es una forma de abordar el problema del significante del padre, pero no olvidemos que también se trata de que los sujetos acaben convirtiéndose a su vez en padres. Plantear la pregunta ¿qué es un padre? Es todavía algo distinto que ser uno mismo un padre, acceder a la posición paterna.

(...)

Si el complejo de Edipo rebosa de todas sus consecuencias neurotizantes que encontramos en mil aspectos de la realidad analítica, es... la vivencia central de este complejo en el plano imaginario.

En particular, así es como vemos introducirse uno de los términos principales de la experiencia freudiana, esa degradación de la vida amorosa a la que Freud consagró un estudio especial.

(...)

Pero no olvidemos que si el complejo de Edipo puede tener consecuencias duraderas, debidas al mecanismo imaginario que hace intervenir, eso no es todo...

Lacan, 6 de marzo de 1957

Existe un costado riesgoso de la divulgación del psicoanálisis que se traduce en consignas moralizantes. Sentencias repetibles que intentan sustentar lo que “es” un analista y lo que “debería” hacer. Con respecto al tema del padre circulan algunas del tipo: “como somos analistas ya no tenemos padre”, “se tiene que matar al padre”, “somos una asociación de analistas sin padre”; frases que circulan sin llegar a problematizar o desplegarse de modo complejo, y que, aunque intentan dar cuenta de cierto cambio de posición subjetiva, son insuficientes.

Una de las frases que circulan en los seminarios de analistas dice así: “para ser padre hay que dejar de ser hijo”. Acto seguido se critica a quienes “todavía no matan a sus padres” o casi a quien quiera a sus padres y quiera ofrecerles algo es ridiculizado porque “le falta análisis”.

Es una frase que se centra específicamente en la superación de la relación con el padre tirano, imaginado como gozante y paralizante pero es al mismo tiempo una frase neurotizante en el sentido de callejón sin salida. Ninguno está exento de hacer

emerger una frase moralizante o superyoica porque al enfrentar lo real del trabajo clínico avanza también alguna defensa. La cuestión a indagar es si eso puede dialectizarse.

La idea de “dejar de ser hijo” supone el abandono de una posición para pasar a la siguiente, cosa que interesa. Sin embargo nada se dice de cuál sería la operación que permitiría ir hacia la posición paterna más allá de no ser demasiado “infantil”, “menor de edad”, “no responsable”, o algo parecido. Aparece sencillamente un mandato superyoico o religioso: “dejarás a tu padre y a tu madre”.

Siguiendo una ocurrencia de Saiegh, propongo revertir el sentido de la frase “hay que dejar de ser hijo para poder ser padre”, y decir a modo de pregunta de investigación: “¿es necesario haber sido hijo (haber construido un padre) para poder acceder a la función de padre?”¹⁹⁶. Si no se estuvo en la condición de hijo, es decir si no se tuvo padre, (padre real, simbólico e imaginario) ¿qué impulsa hacia el amor, hacia la cultura, al lenguaje o al deseo de paternidad? Este sentido invertido permite entender mejor la operación propuesta por Freud; luego leída atentamente y reformulada por Lacan como una operación de castración simbólica:

...Sólo partiendo del hecho de que, en la experiencia edípica esencial, es privado del objeto por quien lo tiene y sabe que lo tiene, el niño puede concebir que ese mismo objeto simbólico le será dado algún día.

En otros términos, la asunción del propio signo de la posición viril, de la heterosexualidad masculina, implica como punto de partida la castración. Esto es lo que nos enseña la noción freudiana del Edipo. Precisamente porque el macho, a la inversa de la posición femenina, posee perfectamente un apéndice natural, porque detenta el pene como una pertenencia, ha de venirle de otro en esta relación con lo que es real en lo simbólico –aquél que es verdaderamente el padre. Y por eso, al fin y al cabo nadie puede decir qué significa en verdad ser un padre, salvo que es algo que de entrada forma parte del juego. Sólo el juego jugado con el padre, el juego de gana el que pierde, por así decirlo, le permite al niño

¹⁹⁶ Escuché esta idea de Ricardo Saiegh en el seminario de investigación de la Fundación Psicoanalítica/1987. Ricardo contaba que el rabino solía decir: “los nietos son una bendición para quienes no mataron a sus hijos”; frase que en sí misma es reveladora de las dificultades de la paternidad, de los odios y agresiones entre padres e hijos y de la alegría de atravesar los atolladeros de la función paterna. Pero Ricardo añadía que para él “los hijos son una bendición para quienes no mataron a sus padres”. Esta vuelta de tuerca, este juego de los factores de la frase da un realce al enlace entre generaciones. Y plantea el enigma que propongo: ¿haberse hecho de un padre, hace posible la paternidad? Más: la forclusión del nombre del padre y la función paterna son temas a articular constantemente en la clínica.

conquistar la vía por la que registra en él la primera inscripción de la ley.¹⁹⁷

En el mito Freudiano de tótem y tabú, los hijos matan al padre pero acto seguido, se lo comen, lo incorporan. Lacan afirmará contundente: “Lo mataron sólo para demostrar que era imposible matarlo. El fin del complejo de Edipo es correlativo de la instauración de la ley como reprimida en el inconsciente, pero permanente”.¹⁹⁸

Para Freud se trata del nacimiento del super yo, mientras para Lacan el super yo o los síntomas son la marca de la relación con el significante.

Una segunda idea bastante popular en el mundo psicoanalítico es la de la “declinación paterna” de la cual se deriva que la función simbólica está perdiendo su lugar en el mundo contemporáneo. Suele decirse que ahora tratamos con una realidad “más psicótica que neurótica” porque no hay un padre, o nombre del padre. ¿Nos quedamos sin padre?

Markos Zafiropoulos propone una cuestión a trabajar: la misma “declinación paterna” es parte del mito del padre:

Una versión modernizada de esta teoría (infantil de la declinación del padre) obsoleta se expresa en los diagnósticos polimorfos (pero regularmente catastróficos) de algunos clínicos que se adhieren a la tesis de ensayistas empeñados en poner de manifiesto de manera casi compulsiva una suerte de “desimbolización” generalizada de la posmodernidad, sin advertir todo lo que en esas mismas sociedades compete a la producción de mitologías modernas y es objeto de un buen análisis por parte de los especialistas en mitos...

Por otra parte, si uno tiene a bien darse cuenta de que la propia teoría de la declinación del padre es un mito –no reservado a las sociedades occidentales-, no habrá de sorprenderse de que sean precisamente quienes lo viven con mayor intensidad (o quienes creen con más sinceridad en él) los que están en peores condiciones de apreciarlo (como mito), como es fácil de entender, y que encerrados en su mito, sean así mismo los más ciegos a la vivacidad e incluso al poder de las otras formas adoptadas sin cesar por la función simbólica en el corazón de las sociedades occidentales. Que esta función sea lábil y polimorfa en nuestras sociedades no quiere decir que haya desaparecido de nuestro mundo, con la excepción de los “barrios” de nuestros posmodernos, bien situados para notar (desde su casa) lo que falta en forma dramática en la casa de todos los demás. En cuanto a la idea de que algunos observan

¹⁹⁷ Lacan, *ibid*, p. 211

¹⁹⁸ Lacan, *ibid*, p. 213

esa desimbolización del mundo desde su gabinete de analistas, no podemos suscribirla, por el hecho mismo de que verificamos sin cesar en nuestra experiencia analítica (al igual que muchos colegas) la actualidad del descubrimiento freudiano...

...Parece más heurístico, por tanto, trabajar sobre la evolución social de las formas simbólicas y sobre los efectos de subjetivación diferencial de esas formas (formas del Otro) que decirse una y otra vez y de manera incesante que, no conforme con haber desertado del cielo, el Otro se aprestaría a abandonar el mundo, aunque se trate en este caso de una especie de ritual apto para ratificar la opinión de una tendencia a la desaparición de la función simbólica en sus diferentes formas: función paterna, rituales, mitos...

No tendríamos nada en contra de este mito, por lo demás, como no fuera que da pábulo con demasiada frecuencia a una orientación socioclínica errónea. (...) lo que asegura en el campo psicoanalítico (lacaniano) el éxito de ese mito (o de esa tesis sociológica obsoleta) presuntamente explicativo del origen del psicoanálisis, no es otra cosa que la elección misma de Lacan de privar a esta comunidad del seminario de 1964 sobre los Nombres del Padre, en el cual debía presentar el análisis de lo que “en Freud”, según sus propias palabras, jamás se analizó”.

...

En el momento de su “excomunión”, entonces, Lacan deja voluntariamente un agujero en el análisis (freudiano) del origen del psicoanálisis, y al mismo tiempo deja la puerta abierta el eterno retorno del mito de la declinación del padre que él mismo había invocado para dar razón de ese origen en 1938...¹⁹⁹

Hay varias cuestiones a indagar en lo dicho por este autor. En principio no se trata de que no existan diferencias entre las sociedades antiguas y las modernas en relación a las expresiones de lo simbólico y el enlace que puede representarse a través de la figura del padre. Hay cambios legales, políticos, culturales, familiares que son innegables. Pero de ahí a sostener que ya no hay función paterna o simbólica, es por lo menos un exceso en la interpretación de los nuevos roles de género y de configuración social.

Lo más interesante en la propuesta es que la misma declinación paterna forma parte del mito. Quizás un análisis se inicia por el padecimiento de este costado del padre: su

¹⁹⁹ Markos Zafiropoulos, “Lacan y Lévi-Strauss o el retorno a Freud (1951-1957)”, Manantial, Buenos Aires, 2006, pp. 24 y 25

deterioro y humillación. Sin acceder todavía a lo que ha hecho posible el padre aún desde su déficit. ¿Será esto lo “no analizado en Freud”?

Si tejemos el texto freudiano, con algunos elementos de la religión judía tenemos el padre desdoblado en sus distintos nombres: hay el padre de la horda, es decir, el padre del gozo que Lacan identifica en *Yahavé*, hay el dios que se sacrifica por lo menos una vez (el padre comido) y que es *Elohim* y el dios del pacto, el *Sadday*, es decir, el simbólico que pide no el sacrificio entero sino un pequeño trozo de carne que deje una marca del encuentro con dios.²⁰⁰

Contamos sólo con una sola sesión del seminario sobre los nombres del padre²⁰¹. En esta sesión Lacan habla de Abraham y del ángel que le detiene la mano antes del sacrificio de su hijo. Ahí Lacan despliega las diferencias entre los distintos nombres de dios en la religión judía. Especialmente destaca a el *Sadday* como el dios del pacto. En la escena bíblica del sacrificio de Isaac, en especial en referencia al cuadro del Caravaggio.

Abraham para mostrar su fe ha de sacrificar a su hijo Isaac.

La sesión del seminario de Lacan es compleja puesto que hace intertexto con la filosofía de Kierkegaard y con su propio despliegue del nombre del padre en seminarios anteriores.

Interesa para la presente investigación es el análisis que hace Lacan del acto de Abraham al llevar a Isaac al holocausto. Abraham instala con su acto de fe un padre más allá de él mismo. Abraham instituye al padre al renunciar él mismo a su hijo. Se trata de una fundación de lo paterno que sólo se entiende en la paradoja, en el desdoblamiento del padre más allá del personaje familiar. También se constituye ahí un hijo. Padre e hijo se separan y se reúnen al establecer un padre en Otro lugar.

Y quiso Dios probar a Abraham y le dijo: Toma a tu hijo, tu unigénito, a quien tanto amas, a Isaac, y ve con él al país de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre el monte que yo te indicaré.

Abraham obedeció y fue al monte Moriah, Isaac iba con su padre y no le comprendía. (...)

²⁰⁰ Para un estudio más pormenorizado sobre los nombres de dios en el antiguo testamento ver Vegh, Isidoro: “las letras del análisis: ¿Qué lee un psicoanalista?”, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp 139-140

²⁰¹ Lacan, Jacques, Seminario 10 bis, “Los nombres del padre”, inédito.
<http://users.atw.hu/lacanist/ford/Jacques%20Lacan%20-%20Los%20Nombres%20del%20Padre%20Seminario%2010.pdf>

Entonces se apartó brevemente Abraham de junto al hijo, pero cuando Isaac contempló de nuevo el rostro de su padre, lo encontró cambiado: terrible era su mirar y espantosa su figura. Aferrando a Isaac por el tórax lo arrojó a tierra y dijo: "Acaso me crees tu padre, estúpido muchacho? ¡Soy un idólatra! ¿Crees que estoy obrando así por un mandato divino? ¡No! ¡Lo hago porque me viene en gana!" Tembló entonces Isaac y en su angustia clamó "Dios del cielo ¡Apiádate de mí! ¡Dios de Abraham! ¡Ten compasión de mí! ¡No tengo padre aquí en la tierra! ¡Sé tú mi padre!" Pero Abraham musitó muy quedo: "Señor del cielo, te doy las gracias; preferible es que me crea sin entrañas, antes que pudiera perder su fe en ti."²⁰²

Isaac podrá creer en algo más allá del propio Abraham. Lo personal, lo individual, es lo que sacrifica Abraham.

Por otra parte a Lacan no se le escapa la presencia de un "animal" totémico en el cuadro de Caravaggio pero va más allá y dice que el cordero es el shofar pues el cuerno (una parte solamente, no todo el animal) es arrancado y remite también a la necesidad de un antepasado animal de los humanos, se trata en la lectura lacaniana de Elohim (todos los Elohim).

Lacan señala en esta sesión con mucha claridad, que el mito permite efectivamente la aparición del deseo humano en tanto el padre mítico con su goce mítico-animal-totémico es también el padre comido, sacrificado. Pues el tótem además de gozante, es también el padre nombrante. Si seguimos el estudio de Lévi-Strauss sobre los tótems, se trata de la posibilidad del lenguaje clasificatorio y la ley de la prohibición del incesto.

Por qué este padre que inaugura el deseo es también el padre de la neurosis. La articulación por vía de este mito, de este padre totémico es entonces entre deseo, cuerpo y gozo.

Hasta ahora el mito nos ha permitido articular la función del padre y es el argumento con el que Lacan escribe muchas de sus reflexiones. Sin embargo en este punto Lacan propondrá "ir más allá del mito". A nuestro entender eso es equivalente a ir más allá de la neurosis y de la religión; pero no renunciará a lo estructurante del mito.

.... Puesto que este padre, acaso podamos ir más allá del mito tomando como referencia lo que implica el mito en ese

²⁰² Vendrel, Susana, *Referencia sobre el sacrificio en el seminario "Los nombres del padre"*, <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=206&pub=4&rev=28&idarea=3> Barcelona, 2005.

registro que nos hace progresar sobre estos tres términos: el goce, el deseo y el objeto. Pues a continuación veremos con respecto al padre, ese padre para el cual Freud encuentra este singular equilibrio, esta suerte de conformidad de la ley y del deseo verdaderamente conjugados, necesitados el uno por el otro del incesto, sobre la suposición del goce puro del padre como goce primordial.

Pero esto, que es lo que supuestamente nos da la marca de la formación del deseo en el niño en su proceso normal, ¿no es allí donde valdría la pena intentar saber porqué eso conduce a las neurosis?²⁰³

El mito posibilita cierta articulación entre el gozo, el deseo y el objeto. Puesto que es en el mito del padre primitivo que el psicoanálisis había encontrado un modo de franquear el paso del gozo puro del padre primordial a la ley que permite el deseo. Pero la pregunta de por qué ese mito genera neurosis no es trivial.

El intento de trasponer algo de la neurosis producida por un mito, no quiere decir que habría que quedar huérfano de todo lo que funda el mito o huérfano de padre como circula en algunos ámbitos psicoanalíticos, sino que el padre que entra en juego se construye atravesando el mito, versionando el mito en el un relato singular, hasta que algo del deseo del padre hace posible la experiencia del propio sujeto. Podríamos decir que hay un recorrido que va del Elohim al Saddai donde hay un pacto. El pacto alude a lo simbólico, a la mediación de la palabra.

La paga que implica hablar, contar, relatar recorriendo el mito tiene como efecto un pacto y la realización de un duelo por el padre ideal en la construcción de un relato particular, irrepetible.

En el relato se despliegan distintas voces y versiones del mito, se teje una narración más cercana a la pensada por Benjamin cuando habla del cuento: *El cuento de hadas nos da noticias de las más tempranas disposiciones tomadas por la humanidad para sacudir la opresión depositada sobre su pecho por el mito*²⁰⁴.

La “opresión” del mito radica, desde nuestro punto de vista en una lectura normalizante y en el punto fijo de un ideal. Sin embargo, si se le presta la posibilidad de recolectar versiones (tal como hacía Lévi-Strauss) y se abre la lectura del mito

²⁰³ Lacan, Jacques, ibid.

²⁰⁴ Benjamin, Walter, “El Narrador”: <http://interregno.org/sites/default/files/libreteria/WALTER-BENJAMIN-El-Narrador.pdf>

como sosteniendo una paradoja imposible; se convierte en el punto de partida para hacer el cuento propio.

Del mito, a su versionar y de su versionar al cuento particular que no niega el déficit del padre ni la desarmonía entre los goces de los padres, pero que abre un camino singular para cada historia.

a. Sobre la transmisión

*Lo que has heredado de tus padres
adquiérela para poseerlo.*

Goethe en el Fausto, citado por Freud

Freud en *Tótem y Tabú* reflexiona sobre la importancia y la ambivalente relación con los antepasados muertos. Le interesa que hay un cierto miedo a su retorno como ánimas.²⁰⁵ De este modo la relación con los antepasados se convierte en religión. Años más tarde en el texto sobre Moisés dirá: *la herencia arcaica del ser humano no abarca sólo predisposiciones, sino contenidos, huellas mnémicas de lo vivenciado por generaciones anteriores*²⁰⁶. Diremos con Freud, que el deseo circula entre generaciones y hay una transmisión inconsciente de enigmas y posiciones subjetivas. Los mitos participan de esta transmisión, al igual que las historias familiares. Algo de la transmisión pasa también por las representaciones de la cultura.

La pregunta por el deseo se abre recorriendo el deseo del Otro que puede encarnarse en la Otra generación o en lo que ocurre entre generaciones. Para nosotros algo de la transmisión del deseo generacional pasa entre mito, cuento y ficción. Sea en un diván que el paciente recorre su mito y cuenta su cuento que se edita con la escucha del analista, o sea en las expresiones literarias y cinematográficas, la creación de una narrativa de la propia historia tiene consecuencias en la posición subjetiva y en la experiencia deseante.

Más allá de los espíritus que pueden *volver*, se asume la insistencia de la genealogía como elemento con el que urdimos el devenir.

En un psicoanálisis, por lo menos en algún momento del trayecto, se hace memoria de lo que va más allá de uno mismo y se hace la historia desde los abuelos por ejemplo. Diríamos que es ese “uno mismo”, esa aparente unidad del yo, lo que queda en cuestión radicalmente después del diván en parte porque el sujeto se inscribe en una genealogía. La lectura que hace Lacan de Freud acentúa este aspecto:

²⁰⁵ Freud, 1913: *Tótem y tabú*, *Obras Completas*, tomo XIII, Amorrortu, Buenos Aires, 1999, pág. 71 y pag. 96

²⁰⁶ Freud, S., 1939, *Moisés y la religión monoteísta* in *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, tomo XXIII, pág. 96.

...El progreso de Freud, su descubrimiento, está en su manera de estudiar un caso en su singularidad.

¿Qué quiere decir “estudiarlo en su singularidad”? Quiere decir que esencialmente, para él, el interés, la esencia, el fundamento, la dimensión propia del análisis, es la reintegración por parte del sujeto de su historia hasta sus últimos límites sensibles, es decir hasta una dimensión que supera ampliamente los límites individuales...²⁰⁷

El argumento central para este apartado es que una parte indispensable de un psicoanálisis es la inscripción en una genealogía, pero no por fatalidad ni fundamentalismos, sino por el re-armado y la construcción de la verdad familiar en el discurso propio del sujeto. La aspiración es que la interpretación de “lo familiar” abra la puerta a un deseo menos inhibido y sufriente. Freud citando a Goethe decía: lo que heredaste, hazlo propio.

En la clínica infantil los niños intentan averiguar (espiar) qué ocurre entre los padres, o qué les pasó a los padres con sus propios padres, ó, en resumen, qué desean los padres, para poder desplegar su propia historia. Preguntan *¿cuándo tú eras niño ibas a la escuela?*, *¿cuándo eras niña existían los ordenadores?*, *cuando seas viejito ¿te vas a morir?*... y otras muchas preguntas que toman formas de una averiguación sobre la infancia, la sexualidad, la futura muerte de los padres, entre otras cosas.

Todo aquello que precedió a la llegada de un hijo se vuelve fundamental en el análisis de un niño, no como recuento de hechos, sino como pregunta por el deseo que lo trajo al mundo y sobre lo que conduce su biografía en movimiento, ligándose al enigma que el Otro le representa.

Los síntomas de los niños, desde la perspectiva psicoanalítica están dirigidos a los padres o más allá de ellos, a *un blanco en la historia* de sus padres: a un duelo, a una insatisfacción, un dolor oculto, una creación, un amor no dicho, etc. Se dirigen a veces a un recoveco de los padres que ni ellos mismos detectan como propio; al deseo insatisfecho de la madre o quizás reflejan el intento de realizar la verdad del objeto de deseo de la madre. En este drama no siempre es igual la mediación de la función paterna.

Lacan propone dos opciones que resultan complejas en relación a cómo entender y trabajar con el síntoma de un niño. Pero en cualquier caso no es un síntoma aislado:

²⁰⁷ Lacan, Jacques, El seminario, libro I, “Los escritos técnicos de Freud”, Paidós, Argentina, 1996, p 26

El síntoma puede representar la verdad de la pareja familiar. Este es el caso más complejo pero, también el más abierto a nuestras intervenciones.

La articulación se reduce mucho cuando el síntoma que llega a dominar compete a la subjetividad de la madre. Esta vez, el niño está involucrado directamente como correlativo de un fantasma.

Cuando la distancia entre la identificación con el ideal del yo y la parte tomada del deseo de la madre no tiene mediación (la que asegura normalmente la función del padre), el niño queda expuesto a todas las capturas fantasmáticas. Se convierte en el “objeto” de la madre y su única función es entonces revelar la verdad de ese objeto.²⁰⁸

El analista que trabaja con niños promueve en los padres la anamnesis, es decir, hace que traigan a la memoria su propia infancia, su relación de pareja, el momento en que el niño nació y cómo decidieron su nombre, etc., para poder construir en sesiones posteriores con el niño lo que le corresponde a él en su propio deseo; deseo que no será sin el relato de los padres sobre él, sin lo que “ven” en él, lo que esperan de él, etc., Pero será el niño el que vaya diseñando algo de su posición.

Por su parte, los padres sienten fascinación al ver a sus hijos y los convierten en escuchas de su propia historia: “cuando yo tenía tu edad...”, “cuando yo era niño mis padres eran así, etc.; porque los tiempos y las generaciones se vinculan de modo sincopado tocando relatos y la paternidad moviliza al ser en todos sus tiempos, pasados presentes y futuros. Son tiempos de un relato montado como en el cine, con secuencias y planos, escenas y episodios que se actualizan y se re-interpretan constantemente. *El centro de gravedad del sujeto es esa síntesis presente del pasado que llamamos historia*²⁰⁹, dirá Lacan al comienzo de su enseñanza.

En la clínica de adultos los padres y los abuelos estarán presentes también, aunque sea exclusivamente en la palabra del analizante. Nadie se nombra a si mismo por ejemplo, y esta presencia irrenunciable de los otros, del Otro hace que **el deseo en el análisis tenga la presentación de un tejido entre generaciones, amores y sexos**. Pensamos que esto conlleva algún efecto en la colectividad pues el sujeto hace la experiencia de ir más allá de lo individual.

²⁰⁸ Lacan, Jacques, “Dos notas sobre el niño”, en *Intervenciones y textos*, Manantial, Argentina, 2010, p. 55-56.

²⁰⁹ Lacan, Jacques, *El seminario*, libro 1, “Los escritos técnicos de Freud”, Paidós, Argentina, 1996, p. 63

Hemos tomado un eje que va del padre a la mujer, pero no se trata de un binomio, porque se verá que entre el padre y la mujer hay la madre, los hermanos y objetos diversos de la madre o de la cultura, hay también el enlace y mediación del amor.

El mito paterno y la familia nos ponen a investigar no porque seamos “familiaristas” o partidarios de las familias tradicionales, sino porque las familias (en cualquiera de sus presentaciones tradicionales, modernas o posmodernas) están en el relato mismo de los analizantes como un espacio de transmisión del deseo²¹⁰, aunque paradójicamente sea también el lugar donde se cultivan y se cosechan los síntomas y sus pequeñas (o grandes) torturas.

El recorrido de un análisis permite que para salir de un infierno familiar, habrá que volver a entrar, dando otro estatuto a lo vivido²¹¹ y recuperando lo que del deseo logró ser transmitido.

...

²¹⁰ Sobre este tema de la familia y la transmisión se hizo un trabajo (de 2009 a 2011 más o menos) en el seminario de investigación de la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987. Debo a mis colegas de esta asociación el despliegue del tema.

²¹¹ Debo esta idea de “volver a entrar para poder salir” a Liliana Donzis con quien he supervisado algunos de los casos que aparecen en este trabajo.

b. A través del mito

Vimos que para Lévi-Strauss el psicoanálisis y el chamanismo tienen mucho en común en la cura con la eficacia simbólica. Para el antropólogo la interpretación tiene resultados curativos porque es del mismo tejido simbólico que el síntoma, es palabra; es decir, un armado de lenguaje que promueve el encuentro con un mito que enfermó y que también puede curar.

Diremos que esta intertextualidad es la que hace decir a Lacan que sin lenguaje no hay sujeto y el lenguaje no sólo nombra las cosas sino que inventa la realidad y arma el cuerpo.

Dijimos antes que para Lévi-Strauss el lugar del mito está invertido en el análisis. Al comentar una cura de una esquizofrenia relatada por Sechehaye dice: “En la cura de la esquizofrenia, el médico lleva a cabo las operaciones (simbólicas) y el enfermo produce su mito; en la cura chamánica, el médico proporciona el mito y el enfermo realiza las operaciones”.²¹²

Para la antropología de Lévi-Strauss se trata además de un gran progreso subjetivo en cuanto a la relación con el cuerpo que está marcada por la estructura de los mitos:

Con la cura chamánica o psicoanalítica se trataría en cada caso de inducir una transformación orgánica, consistente en esencia en una reorganización estructural que llevara al enfermo a vivir de manera intensa el mito, ya recibido o producido, y cuya estructura fuera, en el estado del psiquismo inconsciente, análoga a aquella cuya formación quisiera determinarse en el nivel del cuerpo. La eficacia simbólica consistiría precisamente en esa “propiedad inductora” que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homólogas capaces de erigirse, con materiales diferentes, en los distintos niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismos inconscientes, pensamientos reflexivos.

...

La comparación con el psicoanálisis nos ha permitido esclarecer ciertos aspectos de la cura chamánica. No existe la certeza de que el estudio del chamanismo no sea convocado algún día a dilucidar puntos oscuros de la teoría de Freud. Pensamos sobre todo en las nociones de mito e inconsciente. Hemos visto que la única diferencia entre los dos métodos, que sobreviviría al descubrimiento de un sustrato fisiológico

²¹² Citado por Zafiroopoulos, *ibid*, p. 75

de las neurosis, se refiere al origen del mito, reencontrado en un caso como un tesoro individual y recibido, en otro, de la tradición colectiva.²¹³

...

Lacan rescata el concepto de mito individual siguiendo a Lévi-Strauss cuando trabaja la teoría del inconsciente o la neurosis mediante esta idea. El neurótico construye un mito que le permite situarse en la historia que lo antecede. El mito que está tomado del tesoro de significantes del Otro, es elaborado por el neurótico en su síntoma que persigue las huellas de lo que hizo, por ejemplo, el padre.

Para el antropólogo, las historias entre generaciones hacen del mito una estructura donde se apoya la experiencia y la estructura misma del sujeto:

Lo que conviene preguntarse es si el valor terapéutico de la cura obedece al carácter real de las situaciones rememoradas o si el poder traumatizante de éstas no deriva más bien del hecho de que, en el momento en que se presentan, el sujeto las experimenta de inmediato con la forma de un mito vivido. Entendemos con ello que el poder traumatizante de una situación cualquiera no puede provenir de sus caracteres intrínsecos, sino de la capacidad de ciertos acontecimientos, surgidos en un contexto psicológico, histórico y social apropiado, de inducir una cristalización afectiva que se produce en el molde de una estructura preexistente. Con referencia al acontecimiento o a la anécdota, esas estructuras – o, para ser más exactos, esas leyes de estructura- son verdaderamente intemporales (...) El conjunto de esas estructuras formaría lo que llamamos inconsciente.²¹⁴

Lo inconsciente como fundamento es una estructura de “mito vivido”. Digamos que hay un relato de otro tiempo que se experimenta como actualizándose en la experiencia del sujeto.

Lo traumático (si seguimos a Lévi-Strauss y con él a Freud) sería, no una experiencia en sí misma sino el encadenamiento de una experiencia con otras (S1-S2) que han hecho de “molde” o de “huella” como dice Freud.

²¹³ Lévi-Strauss, Citado por Zafiropoulos, ibid, p. 76-77 Para este autor Lacan extrae de esta cita la noción del Otro como “tesoro de significantes”.

²¹⁴ Ibid, p. 77

Para el presente estudio interesa que el mito individual que soporta un neurótico lo ha recibido de algún relato muy comúnmente sobre el padre y que a su vez se relaciona con la ley y la historia amorosa.

Los síntomas en neuróticos obsesivos mostraron a Freud el poder torturador del superyó y lo imposible del cumplimiento absoluto de la ley.

Lacan en el seminario 2 en el capítulo titulado por Miller “La Censura no es la resistencia”, habla de la relación con un lado irrepresentable, incompresible de lo que llamamos ley. Precisamente porque existe algo en la ley que no es accesible a la comprensión, la ley se encarna en el cuerpo y se hace síntoma.

...conocí a un sujeto cuyo calambre de escritor estaba ligado a algo que su análisis reveló: la ley islámica en la que había sido educado disponía que al ladrón le fuera cortada la mano. Y esto nunca lo pudo tragar. ¿Por qué? Porque a su padre lo habían acusado de ladrón. La niñez del sujeto transcurrió en una especie de profunda suspensión respecto de la ley coránica. Toda su relación con su medio original, el sostén, el orden, los cimientos, las coordenadas fundamentales del mundo quedaron obstruidos, porque había una cosa que él se negaba a comprender: por qué si alguien era ladrón le tenían que cortar la mano. Por esta razón además, y precisamente porque no la comprendía este sujeto tenía cortada su propia mano.

La censura es eso, en tanto que para Freud, en el origen, se produce a nivel del sueño. El superyó es eso, en la medida en que aterroriza efectivamente al sujeto y construye en él síntomas eficaces, elaborados, vividos, continuados, síntomas que se encargan de representar el punto en que la ley no es comprendida por el sujeto, pero sí actuada por él. Los síntomas se ocupan de encarnarla como tal, le dan su aire de misterio.

...
la ley nunca se asume por completo...²¹⁵

Lacan introduce la ley en relación al discurso; con lo cual, se trata de un sistema y una forma de interactuar de elementos enlazados.

La censura no se halla ni a nivel del sujeto ni a nivel del individuo, sino a nivel del discurso, en la medida en que, como tal, éste forma por sí solo un universo completo, y al mismo

²¹⁵ Lacan, Jacques, “El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica”, El seminario, libro 2, Paidós, Argentina, 2001, p. 198, 199

tiempo posee algo irreductiblemente discordante en todas sus partes.²¹⁶

...

Es muy importante esta última parte de *lo discordante de la ley*, o lo que indica como *no asumible por completo* y también su “misterio” puesto que la estructura de la ley no se compara con la totalidad. Queda constantemente un hueco en la significación de la ley porque lo que cuenta es que exista y no el contenido. Pero resulta que tampoco se la puede obedecer de modo absoluto precisamente porque no se la comprende.

Puede no comprenderse la ley, pero es indispensable que aparezca en algún lado una prohibición pues de otro modo “nada estaría permitido”. Lacan juega con la novela de “Los hermanos Karamazov” para decir que no es que si desaparece dios todo estaría permitido, sino al contrario si dios no existe, nada está permitido. Sin el <<no>>, no habría <<sí>> alguno; sin la prohibición no encontraríamos lo permitido. Es un asunto de lógica más que de contenidos sobre lo que está, o no, prohibido.²¹⁷

Esta paradoja remite precisamente a la necesidad de la ley en tanto introduce un sistema, un discurso lógico. Así una prohibición, organiza ya la falta de completud: en algún lugar, gracias a lo prohibido queda inaugurando lo posible. El <<no>> abre la puerta al <<sí>> formando ya una estructura discursiva.

Volviendo al caso del que habla Lacan donde el paciente hace de la acusación del robo de su padre un síntoma en su propia mano de escritor; diremos que es “el padre ladrón” lo que queda reprimido tras ignorar la ley, pero sobre todo es un síntoma acalambrado que por un lado impide la escritura y por otro trae el mensaje de la ineludible relación con la ley. Eso que había quedado obstruido de su relación con la ley del Corán, ahora tendrá que recorrerse en el análisis, en un relato que inaugurará Otra dimensión de su relación con ese origen cultural-histórico-personal de la ley para este hombre.

Un pedazo del cuerpo es entregado a la ley, los ojos en Edipo rey, la mano en este escritor.

El síntoma entrega un mensaje que articula historia entre generaciones y relaciones con el cuerpo y la ley. Y con lo que habrá que escribir.

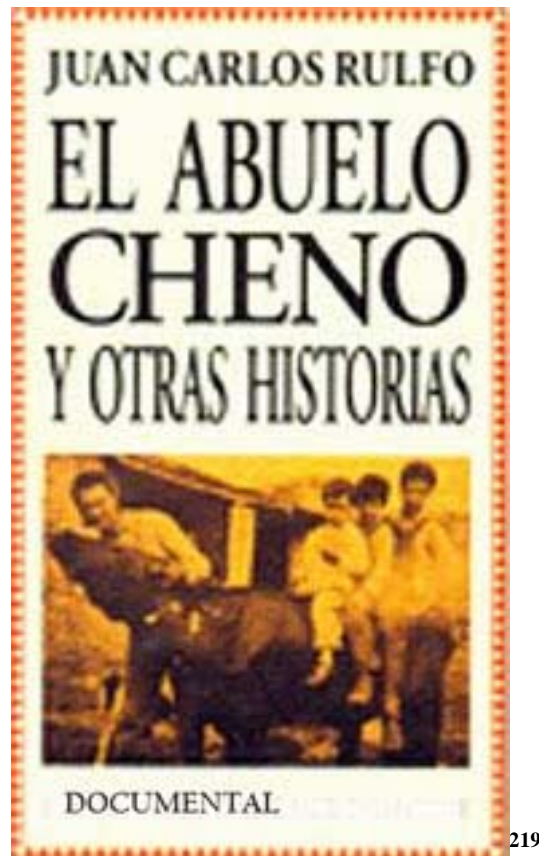
²¹⁶ ibid.

²¹⁷ ver: Lacan, ibid, p 196.

La escritura de la historia hará pasar del mito del padre a la ficción con el padre... y se hará un recorrido por la memoria de sus pasiones, creando una ficción del padre; tal como en la literatura según dice el escritor colombiano Tomás González: “escribir es un ejercicio de memoria, y la memoria es un ejercicio de ficción”.²¹⁸

²¹⁸ Entrevista del 3 de enero de 2015 en el periodico el Universal de México, nota de María Paulina Ortiz.

11. Ficciones (Cheno y otras historias)



219

...en lo inconciente no existe un signo de realidad, de suerte que no se puede distinguir la verdad de la ficción investida con afecto.

Sigmund Freud, carta 69

Escribir es un ejercicio de memoria, y la memoria es un ejercicio de ficción. Es muy difícil separar ficción del recuerdo porque uno crea y llena los vacíos sin darse cuenta.

Tomás González

²¹⁹ Foto del cartel del documental de Juan Carlos Rulfo: "El abuelo Cheno y otras historias".

Ficción es un término que muy pocas veces aparece en la obra de Freud, aunque al fundador del psicoanálisis no le fue ajeno lo complejo de la relación entre “la verdad” y la “ficción” en lo inconsciente. Los conceptos de *Novela familiar*, *Realidad psíquica* ó *Construcciones en el análisis*, representan puntos de continuidad a su afirmación de que en lo inconsciente no se trata de realidad per se.

En el caso de “las construcciones”, se trata de un trabajo hecho a partir de indicios y huecos del recuerdo del paciente; un trabajo armado en el interior del consultorio con el analista donde la verdad se muestra en su carácter de fábrica de a dos ó diremos con precisión “de a tres” porque analista y analizante siguen el discurso del paciente.

Lacan al comentar el texto de *Construcciones en el análisis* de Freud dice: “que el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos”.²²⁰

En la obra lacaniana desde muy temprano *la verdad tiene estructura de ficción*. En el texto de *La juventud de Gide o la letra y el deseo*, el psicoanalista francés dirá:

Sólo importa, en efecto una verdad que reside en lo que condensa el mensaje al develarla. Tan poca oposición hay entre esta *Dichtung*²²¹ y la *Warhrheit*²²² en su desnudez que el hecho de la operación poética debe más bien hacernos detener en un rasgo que olvidamos realmente de veras: es una operación que se revela en **una estructura de ficción**²²³.

Hay una relación importante entre *poesía* y *verdad* (como en el título de la biografía de Goethe) que no es ajeno a Freud. La estructura de la poesía que asume una verdad lo es en el sentido del griego de *poiesis*, que implica “hacer”, “crear” algo que antes no existía y que intuimos, ocurre a partir de algún golpe de lo real que al ser inasimilable requiere un hilo conductor que suele ser el relato más que el recuento de los hechos.

La poiesis aparece en actos mínimos a veces, que pueden ser leídos e interpretados si acaso alguien es capaz de tomar el mensaje que portan. Freud le llama “acción simbólica” o “mágica” a los actos aparentemente nimios de los niños al arrojar por la

²²⁰ Lacan, Jacques, el seminario, libro 1, “los escritos técnicos de Freud”, Paidós, Buenos Aires, 1996, p 28

²²¹ Poesía

²²² Verdad

²²³ Lacan, Jacques, “Juventud de Gide, o la letra y el deseo”, Escritos 2, Siglo XXI, México, 1999 p 722 (las negritas son mías).

ventana objetos o al hacerlos añicos lanzándolos hacia la calle (como en el caso descrito por el mismo Goethe en su autobiografía) frente al “trauma”, por ejemplo, tras la llegada de un hermano. El hermano que de pronto “aparece” como intruso es un modo de presentación de lo real inasimilable, lo real de la sexualidad de los padres. Es la sexualidad parental encarnado en un bulto y pidiendo *teta*. Tal acontecimiento de la llegada de un ser producto del encuentro inimaginable entre los padres requiere un montaje y acción simbólica o mágica dice Freud.

El análisis es un espacio donde se teje elaboración y poesía en un acto que hace que lo acontecido cobre estatuto de verdad en tanto el que hace el montaje, el relato, la ficción, se incluye como autor.

Ese texto sobre el recuerdo de Goethe²²⁴ muestra cómo Freud pensaba la verdad en relación a la poesía, a la elaboración simbólica.

Nosotros intentamos seguir su pensamiento al tomar la ficción como otro modo de verdad, que sólo asintóticamente dice la experiencia.

La ficción no quiere decir mentira ni hace referencia a algo ilusorio, sino que trabaja en relación a la construcción de una verdad particular.

Ficción proviene del latín “fictio” que se refiere a un “fingir” pero también a una “invención” o “creación”. No se trata de que la ficción y la verdad sean equivalentes sino de que esta última tiene esa misma estructura.

“La verdad tiene estructura de ficción. Con lo que admite de real esta ficción verídica”.²²⁵ La ficción permite pensar lo real en tanto hace soporte mediante el sistema simbólico del lenguaje.

A Lacan le va a ir interesando el concepto de *Ficción* y poco a poco se irá alejando del tema del *mito*. Llama la atención, por ejemplo, que para Lacan la pulsión sea una ficción y no, un mito

“...Freud (...) dice que la pulsión forma parte de nuestros mitos. Por mi parte voy a descartar el término mito –Freud, por cierto, en ese mismo texto, en el primer párrafo, emplea la palabra Konvention, convención, que se aproxima mucho más a lo que aquí está en juego y que yo designaré mediante este

²²⁴ Freud, “Un recuerdo de infancia en Poesía y Verdad”, OC, tomo XVII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

²²⁵ Edelztein, Alfredo “La teoría de las ficciones. O la ficción en lo más verídico”: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=1516>, visto el 25 de marzo de 2014.

término de Bentham en el que hice que repararan quienes me siguen, **una ficción...**”²²⁶

La ficción en Lacan, siguiendo a Jeremy Bentham²²⁷ es un modo de tratar una verdad para decir algo de lo real. Lo que interesa a Lacan no es el utilitarismo que desarrolla este autor en sí, ni las propuestas de reformas sociales sino que rescata de Bentham las relaciones entre entidades *reales* y *ficticias*. La oposición entre real y ficticio es fundamental en Bentham quien piensa las entidades (todas) como parte del lenguaje (ahí, el acento es en lo simbólico).

Según Mario Betteo, psicoanalista de la école, Lacan toma: *...la diferencia en Bentham entre las entidades reales y las ficticias. Una entidad es algo así como un sustantivo y es el discurso el cual le atribuye existencia, siendo que su realidad no es el de las cosas sino lo que es entendido por real en un discurso. Las entidades reales pueden ser perceptibles o inferenciales. De allí Lacan acentuaba la potencia del real en oposición a ficticio. Para Bentham, “todo sustantivo que no tiene el nombre de entidad real es ficticio”. Pero toda entidad ficticia tiene una relación con una entidad real*²²⁸.

El trabajo de Bentham sobre la ficción y lo real dan pie al psicoanalista para pensar que frente a lo insoportable de lo real, una ficción hace discurso. La ficción no es lo real pero lo toma y permite inscribir algo del encuentro con aquello que no tiene palabras. La ficción es una de las presentaciones posibles del tejido entre lo real y lo simbólico y enmarca algo de la verdad y el saber.

En la literatura y el cine podemos decir que la ficción funciona si hay algo en suspenso o un “blanco”, un hueco, si no se dice todo. Y la verdad se construye partiendo de esa misma oquedad; e ahí la coincidencia.

El presente trabajo recorre la investigación que se realiza en relación a la verdad sobre un tiempo inaccesible, el tiempo de los padres y los abuelos. Como es inasequible, el acercamiento es entre las ruinas y los relatos, algunos documentos escritos,

²²⁶ Lacan, Seminario 11, Paidós, Argentina, 2003, p. 170 (las negritas son mías).

²²⁷ Jeremy Bentham fue un pensador inglés, padre del utilitarismo que murió en 1832.

²²⁸ Betteo Barberis, Mario, “La verdad es un personaje queer” en la revista electrónica “La docta ignorancia”: <http://ladoctaignorancia.com.ar/index.php/component/content/article/77-sample-data-articles/artuculos/126-la-verdad-personaje-queer>, visto el 6 de enero de 2015.

testimonios y fotos viejas. La ficción se produce partiendo de ahí y haciendo un relato propio con un orden inesperado.

El hecho de que quede un hueco, un enigma, un silencio, un fundido en negro, algo no sabido, es fundamental para que funcione la ficción, el relato, un cuento, un documental, ¿un sujeto?

...

En el medimetraje documental “El abuelo Cheno y otras historias” de Juan Carlos Rulfo²²⁹, el cineasta trata de averiguar la historia de su abuelo, el padre del famoso escritor Juan Rulfo y principalmente se pregunta ¿cómo murió su abuelo Cheno?.

En el inicio vemos a un hombre de campo, Jesús Ramírez, que es entrevistado junto a una cruz de esas que se improvisan a pie del camino, en el mismo lugar donde alguien murió. Esa práctica en sí misma es llamativa en muchos pueblos y zonas rurales: es un intento por marcar un lugar desesperado del duelo en un espacio público que no es el cementerio, sino el lugar donde ocurrió. El alma requiere del espacio público y de la señal de la cruz mortuoria creando un simbolismo que tímidamente se sobrepone a la muerte.

La entrevista a pie de esa cruz improvisada es la introducción del medimetraje.

Juan Carlos Rulfo: -¿Qué es aquí?

Jesús Ramírez: - Es una cruz de un señor Nepomuceno Perez Rulfo

JCR: -¿Y qué pasó aquí?

JR: -Le quitaron la vida

JCR: - ¿Cómo fue eso?

JR: - Pos, venían platicando de acá de un lugar, de la “Agüita”, le nombran “la Agüita” y él aquí encajonó su caballo y el que venía atrás, lo aprovechó...

JCR: - ¿Cómo se llamaba él?

JR: -Guadalupe Nava

JCR: - ¿Y por qué lo mató?

JR - al ro nó (sic)

²²⁹ Rulfo, Juan Carlos, “El abuelo Cheno y otras historias”, CCC, UdeG, México, 1995.

El cineasta estará siempre fuera de cuadro. Escucharemos solo en algunos momentos su voz. Tal y como fue en la obra de su padre Juan Rulfo que sustrajo al narrador, lo más relevante se cuenta a través de las voces de los personajes, elaborando en la edición el lenguaje popular.

Inicia el documental con un paisaje de una conocida y árida zona de Jalisco (Apulco²³⁰). Este paisaje árido es ya una referencia a la obra de Juan Rulfo, padre del cineasta (Apulco, Comala, San Gabriel).

Voz de Juan Carlos Rulfo: “todo esto y todavía más allá, todo eso era del abuelo. Mi padre nunca nos contó del abuelo pero alguna vez cuando niños, mi padre nos contaba un cuento: *en el año del quinsabecuanos una gris obscuridad bajaba sobre el mundo; fue cuando el mal cayó sobre todas las cosas y las cubrió de tal forma que después ya nada fue igual*”.

Corte a: foto de los abuelos: Cheno y su esposa.

Corte a: una mujer anciana preguntando “¿Cheno?, ¿quién era?”

Corte a: el cadáver de una res en un paisaje solitario

Corte a: Otra vez el paisaje seco y árido.

Entonces el documental da pie a las otras historias de la gente del pueblo, especialmente de los viejitos (un viejito entrevistado declara: “¿que qué pienso de la vida?, pues que yo ya voy pafuera” y se ríe)

Encontraremos también retazos de palabras sobre el abuelo, historias enlazadas con la pregunta de ¿qué pasó con el abuelo Cheno?. Otros relatos de balazos y muertes aparecerán (un hombre dice: “¡vieras cómo sueño difuntos!”) pero la del abuelo Cheno quedará como un enigma a resolver.

Sobre la violencia con la que fue asesinado Cheno hay vestigios pero es otra historia la que hace de preámbulo al misterio de la muerte de Cheno. El hombre de campo, Jesús Ramírez, y otro hombre anciano llamado Cirilo cuentan cómo este último mató en una cantina a un muchacho. La cantina está ahora abandonada y ahí en ese escenario derruido, Jesús y un Cirilo anciano describen, en un montaje magnifico de ambos relatos, cómo llegó un chico con pistola en mano para ejecutarlo; entonces él,

²³⁰ Según la página pueblosdeamerica.com: La localidad de **Apulco** está situado en el Municipio de Tuxcacuesco (en el Estado de Jalisco). Tiene 251 habitantes. **Apulco** está a 900 metros de altitud. En la localidad hay 122 hombres y 129 mujeres. <http://mexico.pueblosamerica.com/i/apulco/>

Cirilo, logró sacar su 32 “en una parporeada que dio el otro” y le disparó destrozándole la garganta (“la manzana” dicen ellos). Cirilo nos cuenta una escena escalofriante y su mirada cambia al hablar: “cayó pa-trás, lo ví moqueando²³¹, y le dije *¿no te has muerto?, ahorita te mato, le metí tres balazos y se acabó...* lo levantó su padre y le dije yo: *¿quiubo?... Ahí esta su hijo, lléveselo...*”

Corte a: una risotada de un hombre viejo en silla de ruedas en medio de su pobreza, sin pierna y sin dientes que dice: “de ahí... cayó uno que era *el sinarquismo*, ¡ande hijo de la chingada!, y ahí voy yo (risas) y pues... no me dio resultado esa chingadera...”.

El cineasta hace dialogar a los personajes a través del montaje. La contigüidad entre el relato de Cirilo y la risa estridente de este hombre sin pierna, nos suena grotesca, inesperada, escalofriante. No hay paz en esas muertes del pueblo del abuelo. Ninguna paz, ni política, ni de nada. En ese Apulco parece que es cierto que *la vida no vale nada*, entre rivalidades eternizadas y situaciones violentas. Dice otro hombre (casi como si fuera uno de los personajes de Pedro Páramo): “de Apulco no quedó ni una gente, pasaba usted por Apulco y nomás la gruñidera de gatos se oía... solo aquí”.

Destacamos el montaje de dos voces (un protagonista y un testigo) contando tres veces, en distintos espacios y tiempos, la misma historia de Cirilo. Versiones mezcladas por Rulfo en el documental de tal manera que arma un collage o un canon dando fuerza a lo ocurrido.

Esta construcción entre versiones entre distintas voces y en diferentes tiempos pero anudadas en una secuencia, constituye una de las formas de transmitir la verdad de un acontecimiento insoportable. El cineasta hace resonar la pregunta por la violencia, la muerte y la vida; responde por la verdad latente en cualquier personaje; verdad que no podría ser lineal sino que hace una trayectoria compleja entre versiones y ecos.

Quizás esto es lo que ha sido transmitido desde la obra de Juan Rulfo: la poesía de los relatos en una especie de almazuela. Pero sobre todo, lo que del abuelo queda no dicho sino evocado.

²³¹ vulgarismo en México para decir que estaba llorando con mocos.

a. Un Amo muerto

Si hay que investigar la vida del abuelo es porque el padre “no hablaba nunca del abuelo”. No tenía mucho que decir Juan Rulfo porque el abuelo murió cuando este tenía siete años y quedó también huérfano de madre a los once. Sin embargo el abuelo Cheno se cuela en la escritura de Rulfo con una cierta melancolía: especialmente en “¡Diles que no me maten! Los personajes aluden al asesinato de su padre pues los personajes se llaman: **Guadalupe** Terreros y Juvencio **Nava** y nombre del muchacho que había matado al abuelo Cheno era una combinación de estos dos nombres: *Guadalupe Nava*.

Esta frase del hijo: “nunca nos hablaba del abuelo”; en la obra de Rulfo se convierte ante nuestra mirada en la afirmación contraria: “insistentemente hablaba del abuelo”; pero el abuelo como misterio, como añorado y marcado por la ausencia.

En el documental, cuando hablan de la vida de Cheno se refieren a él como un “amo” puesto que son los peones de la hacienda los que son entrevistados. Las voces van mostrando el imposible rompecabezas de lo que fue ese hombre: “Cheno era un hombre grandote, todos fueron grandes y muy bien parecido...”, dice uno. Otro: “dicen que era una persona muy buena, muy caritativa, a los mozos los quería mucho, los atendía muy bien”. Un testimonio distinto en cambio afirma que “era muy delicado y que al que hallaba en los potreros se lo cueriaba” Imposible saber quién fue realmente el abuelo.

b. “La vida tiene la misma medida que la muerte”

La cruda guerra cristera (1926-1929) de esa época en Jalisco pone la dimensión dramática de la muerte en la historia de este abuelo y en la del pueblo: “En mi pueblo, la vida tiene la misma medida que la muerte, solo la tierra nos coloca por encima de todos... y la creencia en dios, no se te olvide esto, y no se te olvide que dios perdona todos nuestros pecados.” *eso decía el abuelo.*

Este abuelo que creía en dios andaba siempre con peones armados “bien montados y bien armados”.

La muerte era siempre posible, entre balazos, en los pueblos de México. Y la muerte a balazos sigue siendo siempre una de las cartas de la baraja en México, una y otra vez, muchos empistolados en enfrentamientos perpetuos y a la vez, banales.

Dice el hombre de campo: “...no tengo miedo, me han sacado a fusilar y pienso *al cabo nomás me van a matar, es todo lo que me van a hacer...*”

Juan Carlos Rulfo filma también algo parecido a la amistad, los diálogos entre amigos, sobre el amor, la pobreza, la muerte y la violencia, constante. Los ancianos están reunidos, sentados junto a la sombra de un árbol y cuentan a todos los que “se han ido”, “ya casi ninguno queda”, dicen. Y cuentan cómo se mataban.

Las escenas de la historia del abuelo están montadas con cierta nostalgia. La música que acompaña en algunas secuencias es una guitarra melancólica. Sin embargo cuando se trata de los ancianos del pueblo, los “hijos de la hacienda” como ellos dicen, los peones; la música es durante una fiesta del pueblo con la banda y sus metales. Es un baile y las tomas son piecitos de niñas y niños bailando.

La paradoja está en que aunque dan testimonio de que los “trataban mal”, y la pasaban mal, se ríen, andan de fiesta, brindan, hablan del deseo, del amor.

Juan Carlos Rulfo va del odio a la fiesta, de las muertes a los pequeños y las risas entre señores, intentando hacer dialogar las polaridades de la existencia.

c. Una ficción documental

En el documental hay muertes como en “tierra de nadie”, como si no hubiese relación alguna con la ley como mediadora entre los habitantes. Es casi el tiempo en ficción de la creación de la ley. Sin embargo no todos los personajes son iguales. Alguno ha matado a más de ocho “como si nada”, pero otros no han matado a nadie y lo que quieren es, trabajar, amar, reír y vivir “contentos”. Ahí se constituye un lazo legal de derecho y de hecho.

Retomamos a Bentham para pensar lo singular en la relación con la ley. Según Bentham la ley si es generalizable pierde su valor: “el proverbio de *las mismas penas por los mismos delitos* tiene una apariencia de justicia y de imparcialidad que ha seducido a todos los entendimientos superficiales, pero para darle un sentido racional es necesario determinar antes lo que se entiende por mismas penas y mismos delitos. Una ley inflexible, una ley que no tuviera consideración al sexo, ni a la edad, ni a la riqueza, ni al rango, ni a la educación, ni a las preocupaciones morales o religiosas de los individuos sería dos veces viciosa, como ineficaz o como tiránica (...) Cuando dos hombres de diferente condición son condenados a la misma multa, ¿es la pena la misma? ¿padecen los dos el mismo mal?”²³²

Para el psicoanálisis la ley es la de lo simbólico en la estructura del sujeto, no la ley de los tribunales; sin embargo es interesante la cita Bentham que asigna un valor a lo singular, a lo peculiar en relación a la ley.

Diría que una ficción aspira a hacer verdaderos y legales los datos singulares de una historia mas allá de los ideales totalizantes. Para Laura Paez la posición de Bentham coincide hasta cierto punto con el psicoanálisis en que ambos se separan de la ética aristotélica porque cuestionan la relación con el ideal.²³³ Por otro lado, en relación a lo real la filosofía de Bentham sabe darle un lugar al pathos, “a la emoción, a la pasión, la enfermedad y la muerte”.²³⁴

La ficción es para Bentham un postulado del lenguaje, construidos en lógica y gramática pero la ficción no aparece “como falsedad sino como supuesto útil para el

²³² Laura Paez Díaz, “De la ética utilitarista a la ética en psicoanálisis” en Paez Díaz, “Pensamiento social británico: ensayos y textos”, UNAM, México, 2004, p 69

²³³ *ibid*: p. 51.

²³⁴ *Ibid*. P 59.

razonamiento (...) **una ficción solo es aceptable si la formula verbal se puede aplicar a una entidad real.** No obstante lo anterior, hay entidades ficticias que son necesarias en el lenguaje. Las asociaciones corporativas como el Estado e incluso la sociedad misma son “entes ficticios” compuestos de la suma de los intereses de los diversos miembros que los componen”.²³⁵

Parafraseando: Ficciones como el Estado, o la Ley o para nuestro caso: El padre, *solo es aceptable si la formula verbal se puede aplicar a una entidad real.* En nuestro estudio lo real está evocado en la muerte, el amor, en lo sexual, en una mujer y la serie de objetos del cuerpo, la pulsión y el deseo.

Juan Carlos Rulfo en su documental construye la ficción de un padre primitivo, un padre simbólico que se hace de “habladas”, de palabras e imágenes en distintos tiempos.

Aún que sea un documental, este trabajo de Juan Carlos Rulfo introduce la estructura de la ficción pues inventa con la “realidad” un discurso y lenguaje sólo posibles en la obra misma, es decir no de los hechos sino de su interpretación armada con recortes de imágenes y conversaciones. Así en el documental hay ficción y muchas veces los directores introducen combinaciones en el cine de ficción (un ejemplo es “El cielo sobre Berlin de Wim Wenders”); el propio Rulfo da cuenta en una entrevista de que él “Estaba intentando hacer un discurso sin divisiones entre formas o género”²³⁶.

De modo radical otros sostienen que el documental es el “nuevo cine de ficción”²³⁷, puesto que no hay objetividad posible en el formato.

Sostenemos entonces que se trata de elaborar una ficción aunque sea un documental. Una la ficción en tanto nos convoca, dijimos, a la elaboración de lo real recogiendo pedazos de realidad.

²³⁵ Ibídem. P 61. (las negritas son mías).

²³⁶ Sañudo Erick, “Juan Carlos Rulfo: Hacer documental es entablar una gran conversación” en Revista de Estudios Cinematográficos, Numero, 32: “Documental actual en México”; CCC, UNAM, Mexico, 2008, pp 2-6.

²³⁷ Fiesco, Robert, “El documental, nuevo cine de ficción: Entrevista con Everardo González”, en Revista de Estudios Cinematográficos, Numero, 32: “Documental actual en México”; CCC, UNAM, Mexico, 2008, pp- 7-19

En estos documentales se ficciona lo generacional o la filiación para entablar por ese rodeo una relación con el padre. Estas obras nos acompañan a investigar el deseo amoroso del padre, hecho de carne y hueso, de cuerpo y alma; del alma en tanto el alma es la expresión íntima del cuerpo en movimiento.

Diremos que lo particular de la obra de Juan Carlos Rulfo es la fuerza, el acento, de la imagen en movimiento y no solamente de la palabra. Ahí se reúne y se separa de Juan Rulfo. Las imágenes del mundo rural árido, dialogan con los cuerpos envejecidos sin mediar palabra, muestra sin duda una reflexión sobre el tiempo y la memoria. Reflexión que continuará con su primer largometraje: “Del Olvido al no me acuerdo” de 1999.

d. El Tótem en esta historia

Todas las cosas se quedaron así desde entonces y todos recuerdan sólo eso porque no hay más que recordar, si acaso su muerte. Eso decía mi padre.

Juan Carlos Rulfo

Recurrentemente aparece la imagen de una **res muerta**, casi en huesos, seca, tirada en el campo. Como el cartel de la película muestra al abuelo con una vaca de la que tira con sus hijos montados encima, creemos posible articular ambas imágenes para pensar con Freud en la presencia de una especie de Tótem y de la muerte que da origen al tótem y al padre.

Sabemos que en un principio el totemismo consistía en establecer una conexión entre una especie natural (un animal) y un clan exogámico...²³⁸ En el sentido en que Freud lo desarrolla y lo relaciona con el padre, el tótem permite por un lado la identificación y por el otro la ambivalencia de los sentimientos con respecto a él.

Si las versiones sobre el abuelo Cheno no coinciden, no es porque la memoria sea endeble por la edad, sino porque está en el lugar que evoca a ese padre primitivo que promueve identificación y ambivalencia; pero sobre todo, porque la memoria se hace de retazos tejidos alrededor de un misterio. Se construye un mito hecho como todos los mitos, de versiones; El mito lleva al enlace generacional, a la transmisión del deseo en lo familiar.

...

El hombre de campo al que seguimos fue un trabajador del abuelo Cheno, en la hacienda. Y le cuenta a Juan Carlos Rulfo una escena de amor de los abuelos frente a una casa arruinada: “Aquí llegaba tu abuelito y tu abuelita por ahí se asomaba, aquí arrimaba un caballo que *traiba* muy bonito y ya, nosotros como éramos mocitos: a pasearle los caballos...”. Esa es la única noticia junto con la fotografía del inicio sobre el abuelo enamorado. Los elementos en juego son la mujer, el caballo, el abuelo y los mocitos. Todos se mueven en relación a un balcón por el que se asomaba ella. La imagen en movimiento, relata pasado el tiempo, el enigma del deseo y las identidades de los abuelos. ¿Qué veía el abuelo cuando ella se asomaba?

²³⁸ Ver: Roudinesco y Plon, “Diccionario de psicoanálisis”, paidós, Argentina, 2003, p. 1067

Aquí “Ley del padre” tiene un sentido de ficción si se sostiene en el relato del amor o de una mujer, no como generalización o idealización sino como el saber que se construye en lo peculiar del deseo por una mujer. La ley de lo singular, de vez en vez. ¿Este abuelo a quién amó y qué deseaba?

...

Juan Rulfo casi no hablaba de su padre. El silencio de y sobre el padre queda sustituido por el enigma de ese amor y lo arcano de lo ocurrido en “la agüita” donde murió Cheno. Juan Carlos Rulfo entrevista al nieto de Guadalupe Nava quien mató a Cheno; y filma en el lugar mismo de su muerte pero la cámara no entra a la barranquita donde le dispararon porque eso “nadie lo vio”. Entró y ya no salió. Por eso filma desde lejos la barranquita esa, porque “nadie vio”... sólo se sabe de “oídas” lo que pasó.

Este medimetraje con el que el cineasta inaugura su obra como documentalista después de un corto llamado “Hierba seca” de 1992 representa la construcción de un mito. El mito del abuelo Cheno que era un amo y lo mataron. Recuerda un poco esa historia de: *había una vez un padre primitivo... lo mataron, se lo comieron y se convirtió en tótem, en símbolo, en mito...*

Las versiones sobre muerte son convertidas por el cineasta en un collage, un rompecabezas y también un montaje poético. Las palabras de quienes opinan se van sucediendo una a otra dejándonos perplejos: “Un muchacho lo mató, al señor”; “lo mandaron matar”; “no, no lo mandaron matar”; “el que lo mató, se llamaba Guadalupe Nava”; ...

El bisnieto de ese Guadalupe Nava toma la palabra en una entrevista explicando: “Cheno tenía unos animales agarrados de mi bisabuelo, de Ambrosio Nava, **no sé**... mi abuelo iba por ellos y Cheno iba para entregárselos. Pero ya tenían pique desde antes porque Cheno había cuereado a Guadalupe Nava”...

Otro dice: “el muchacho, muy pendejo, un muchacho menor de edad...el muchacho, muy pendejo...”

El testigo, el peón que iba con Cheno por su parte afirma: “cuando lo mataron... no pos íbamos juntos, pasamos de San Pedro a Paso Real; ahí nos subimos y subimos arriba una subidita ...ahí hay un parejo organudo, una pitaya y es un parejo largo “

...

Y empieza el montaje a hacerse vertiginoso y encimado entre voces y recortes de imágenes. Algunos tranquilos y otros muy animados cuentan:

“y entonces él, el muchacho, estaba borracho y Cheno iba para allá”; “pues yo supe que ahí en “la agüita”, ahí empezaron a discutir”...; “...y ahí se juntaron, y el cabrón ya venía prevenido, ¡traía con qué!!”; “ellos venían apareaditos platicando, platicando”; “y ahí donde pasó la cosa es un arroyo y entonces se usaba que *yo soy el mozo, que voy con el dicho rico y corro adelante pa abrir la puerta para que el rico llega y ya está abierta la puerta*”;

Cheno y Guadalupe Nava se quedaron solos en el huequito de la lomita. Nadie fue testigo, el mozo fue a abrir la puerta... queda sólo la reconstrucción.

La cámara va al lugar de los hechos con Jesús Ramírez que sigue relatando. Se sabe que Guadalupe Nava iba con *la 30* atrás de la cabeza sosteniéndola con las dos manos. Había que bajar “una bajadita” y por un “tramo angostito pasaba sólo uno a caballo” por lo que uno tenía que pasar antes que el otro. Vemos el tramo angosto. El peón dice “En ese tramo yo creo que el amigo le dio el pase a don Cheno...” otro dice “el tiro yo creo fue allá... pero era muy de a caballo, yo creo que se sentó y aquí se le acabó la vida”...

Dice el personaje principal que es Jesús: “Está bueno, que la muerte sea pareja. Se lleva al rico, al pobre, al joven, al viejito, como sea. Pero ella va por parejito”. El trazo de la muerte une al amo con los mozos.

Voz en off de Juan Carlos Rulfo:

Hasta aquí llegaban las cosas y todavía después seguí preguntando por el abuelo y me decían que ya no había más. Y me decían que el abuelo había sido de este modo y de este otro y que había muerto de este modo y de este otro. Pero ya no me dijeron más. Todas las cosas se quedaron así desde entonces y todos recuerdan sólo eso porque no hay más que recordar, si acaso su muerte. Eso decía mi padre.

Del abuelo, del amo, lo que importa, lo que queda, es su muerte.

Luego de la muerte quedan todavía algunas palabras de Jesús Ramírez que dice “yo creo que el mundo nunca se va a acabar” y habla de cómo el padre de la iglesia cuando él era niño convenció a su madre de que el mundo se iba a acabar esa misma

noche. La madre envolvió a sus hijos en petates, (que en México es la sepultura y a la vez la cama de los pobres) “rece y rece y rece, esperando el chingadazo” y el fin... no llegó. Se olvidó del fin del mundo y se puso a vivir.

Otro peón dice que espera pasar la vida contento toda la vida hasta que llegue a los 100 años y que le parece una “chulada”.

Aparecen otros, risas y chistes... y oímos otra vez la banda, la música del pueblo y el baile de los niños.

Y un viejecito, el más simpático, susurra a la cámara con mucha picardía: “¡Nomás el poder se acaba... el querer no se acaba!”...

Pienso que se trata de una asociación libre que pone juntos la muerte del abuelo y la apuesta por la vida.

Pero no es que sea ingenuo el documental. La apuesta por la vida es siempre con la muerte en algún lugar por lo menos simbólico. Quizás por eso la última secuencia termina con la voz de una mujer que canta una canción del Porfiriato que termina diciendo que entre los deberes el mayor de todos es “por la patria perecer”... “tarran-tarrán-tan-tán: por México a morir”...

La vida tiene la misma medida que la muerte porque sin versionar la muerte del padre, no habría vida deseante posible. No es que hay que matar al padre, es que el padre es el padre muerto y el deseo requiere un recorrido por esa historia, un recorrido de ficción en tanto enlaza lo real con lo simbólico y define lo más particular de cada cual con la ley.

12. Identificación sexual, generacional y con la polis.

*“...un golpe del pie mil hilos mueve,
mientras vienen y van las lanzaderas y mil
hilos discurren invisibles y a un solo golpe
se entrelazan miles”*

Goethe (citado por Freud)

La definición clásica del complejo de Edipo se refiere a la “representación inconsciente a través de la cual se expresa el deseo sexual o amoroso del niño por el progenitor del sexo opuesto, y su hostilidad al progenitor del mismo sexo (...) El complejo de Edipo aparece entre los tres y los cinco años. Su declinación indica la entrada en un período llamado de latencia, y su resolución después de la pubertad se concreta en un nuevo tipo de elección de objeto”²³⁹

La palabra “complejo” casi ha desaparecido en la jerga analítica dejando lugar “al Edipo” que según Roudinesco representa ahora el complejo señalado por Freud y el *mito fundador del psicoanálisis*²⁴⁰.

Se trata del mito fundador y del fundamento del psicoanálisis en tanto el Edipo intenta investigar las relaciones de cada sujeto con sus orígenes familiares, como orígenes sexualizados, es decir, se trata de investigar los orígenes del deseo.

Nos interesa especialmente la idea de que el Edipo es la estructura que organiza la estructura deseante del sujeto; aquello que hace posible declararse y asumirse como hombre ó mujer, padre, madre, ó hijo; e incluso, pensarse como ciudadano, puesto que no olvidamos que Freud tomó el mito de investidura²⁴¹, que en Edipo hay una dimensión política porque se articula con los problemas de la ciudad. Por otro lado en la subjetividad el Edipo alude también a la relación siempre en tensión con la ley y la cultura.

²³⁹ Roudinesco Élisabeth y Plon, Michel, *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Argentina 2003, p. 243.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Goux desarrolla esta idea de que Edipo forma parte de una serie de mitos y relatos que describen la investidura de un príncipe para llegar a ser rey. Salvo que es un mito de investidura que fracasa y eso merece toda nuestra atención también. Ver Goux, Jean Josepg: *Edipo Filósofo*, op cit.

En el presente capítulo hago propio el despliegue de Ricardo Saiegh²⁴² de que pensar el Edipo implica articular tres dimensiones de la identificación del sujeto:

- identificación sexual
- identificación generacional
- identificación con la polis.

Mi aportación a esta idea es que se trataría de identificación con la diferencia sexual, identificación con la operación de alienación-separación en lo generacional e identificación con lo imposible de la polis.

Hace tiempo que circula la idea de que el Edipo sería una noción inservible o caduca. Sin embargo, hacer una re-lectura del tema del Edipo freudiano desde estas tres identificaciones aporta una complejidad nueva a la escucha y la mirada sobre el quehacer del psicoanalista en relación al Edipo.

La identificación en psicoanálisis no es un concepto simple o sencillo. Roudinesco lo define como “Término empleado en psicoanálisis para designar el proceso central mediante el cual el sujeto se constituye y se transforma asimilando o apropiándose, en momentos clave de su evolución, de aspectos, atributos o rasgos de los seres humanos de su entorno”²⁴³

Pero no se trata sencillamente de que el sujeto se parezca a, o copie de. Si le seguimos la pista a Freud vemos una problematización constante en relación a este término.

²⁴² Esta es una de las coordenadas que Ricardo Saiegh ha aportado en el seminario de investigación de la Fundación Psicoanalítica/Madrid 1987, o en sus escritos. A mi me ha interesado desplegar lo que escucho en su transmisión que es la transmisión de una trayectoria como psicoanalista.

²⁴³ Ibid: “Diccionario de psicoanálisis”, Paidós, Argentina, 2003, p 503.

➤ **La identificación en la obra de Freud.**

El tema aparece en la obra de Freud en la interpretación del sueño de “la bella carnífera” donde ella (la bella carnífera) se identifica con su amiga. No se trata de que “imite” a su amiga, sino que por vía de su amiga queda expresada la idea de una “comunidad sexual” necesaria y clásica de la histeria.

En la histeria se trata de una comunidad que persiste en lo inconsciente, una comunidad que se convierte en la vía por la cual la histérica o la histeria intenta experimentar (fallidamente) algo de su deseo. Dice Roudinesco citando a Freud: “La histérica se identifica de preferencia, pero no exclusivamente, con las personas con las que ha tenido relaciones sexuales o que tienen relaciones sexuales con las mismas personas que ella”²⁴⁴. Esta puntuación nos pone frente a la cuestión de lo insoportable del deseo en la histeria y de la necesidad de por lo menos una-Otra mujer en el deseo por un hombre que la ayude a sostenerse.

Lacan trabajará este tema de la identificación en la histeria en “Intervenciones sobre la transferencia”²⁴⁵. En este texto Lacan propone tres inversiones dialécticas en el tratamiento realizado por Freud en el caso Dora:

- Frente a la propuesta de Dora de acusar a quienes le rodean de utilizarla y decir su inocencia (posición que denomina, hegelianamente, como del “alma bella”) Freud la invita a situarse en el desorden del qué se queja, “¿...Cuál es tu propia parte en el desorden del que te quejas?”: es una invitación a situarse en el Edipo siguiendo la pista a su identificación con el padre, a su interrogación con la impotencia del padre.
- La segunda inversión dialéctica consiste en desvelar la “atracción fascinada de Dora hacia la señora K... (“su cuerpo blanquísimo”); También una sugerencia a pensar el Edipo, pues ¿qué tiene que ver el cuerpo de la Otra mujer con ella?
- La tercera inversión dialéctica es que “para Dora la señora K no es un individuo, sino un misterio, el misterio de su propia feminidad corporal”. Para

²⁴⁴ Ibid, p. 504

²⁴⁵ Lacan, Jacques, Intervención sobre la transferencia, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1998, pp, 208 – 211.

Lacan no es que Freud se equivoque al situar al Sr. K²⁴⁶ en el deseo de Dora, sino que para llegar al Sr. K, dice Lacan hacía falta que antes Dora “se aceptase a sí misma como objeto del deseo, es decir después que hubiese agotado el sentido de lo que busca en la señora K...” (...) Hacía falta esa sintomática comunidad sexual con la Sra. K para recorrer por vía del deseo de la Otra, el deseo propio.

...

Freud además del tema de la histeria, retoma la identificación cuando trata el tema de la condensación onírica: una sola persona en el sueño puede condensar las características de un grupo y ahí aparece una expresión que es de sumo interés: “pluralidad de personas psíquicas” o “de acumulación” (concepto que había propuesto anteriormente en una de sus cartas a Fliess).

Freud declarará en la Interpretación de los sueños: “La creación de personas de acumulación y de personas mixtas es uno de los principales recursos con que trabaja la condensación onírica.”²⁴⁷ Este es para Freud un modo de identificación que postula cómo en los sueños se trata siempre del soñante aunque la vía aparente sean los otros. Estamos otra vez frente a la necesidad de “comunidad”.

Llama la atención que Freud use el término “comunidad sexual” para hablar de los síntomas histéricos, porque usar el término “comunidad” nos remite a una relación no anónima, sino a un lazo de arraigo en y con el Otro. “Comunidad” no es lo mismo que “Sociedad” por ejemplo.

Para Julien *lo social* es anónimo, mientras que *lo comunitario*²⁴⁸ es “formar parte de un grupo”, es la afirmación del Otro o de lo Otro como propio; la identificación comunitaria estaría del lado de en encuentro de un lugar propio en el Otro.

A partir de nociones tales como *comunidad sexual* ya Freud estaba pensando un más allá de lo individual.²⁴⁹

²⁴⁶ Esto es importante porque se ha difundido la versión de que Freud tenía el prejuicio de la heterosexualidad y que “no ve” la homosexualidad de Dora.

²⁴⁷ Freud, Sigmund, “La interpretación de los sueños”, OC, tomo IV, Amorrortu, Argentina, 2001, p 300

²⁴⁸ “... hemos pasado de la comunidad a la sociedad...la sociedad moderna es el nacimiento de lo social, dado que difiere de lo político propiamente dicho. Lo social moderno se ha dado gracias a tres factores: la democracia, el laicismo y la ciencia, con sus consecuencias tecnológicas. Así, la sociedad moderna ha sustituido a la antigua comunidad: anonimato urbano, movilidad profesional, desarraigo cultural, universalismo de la producción científica y técnica, nacimiento de los medios de comunicación de masas, etc. Philippe Julien: “Dejarás a tu padre y a tu madre”, Siglo XXI, México, 2002. P 12

Otros autores han tomado nota de las posibilidades de pensar “la comunidad” en psicoanálisis. “La comunidad de lo inconsciente” que estudia Miguel Marinas, abre paso a lo ético y lo político de los efectos de la experiencia del psicoanálisis.²⁵⁰

¿Cómo Pensar la comunidad como parte del Edipo? ¿Hay un fruto del análisis que es una ética del enlace con el Otro: no un enlace de subordinación sintomática a las órdenes del Otro sino de un empalme con el deseo del Otro y con la “humanidad” del otro?

Subrayamos una nota de pie de página en Psicología de las masas, en la que Freud se pregunta ¿qué hace posible la relación con el otro?; ¿qué “sustancia común” haría posible ponderar la agresividad hacia el otro?, Cito:

...Hay un camino que lleva desde la identificación, pasando por la imitación, a la empatía, vale decir, a la comprensión del mecanismo que nos posibilita, en general, adoptar una actitud frente a la vida anímica del otro. Queda mucho por esclarecer también en cuanto a las exteriorizaciones de una identificación existente. Tiene como consecuencia, entre otras, **que se restrinja la agresión hacia la persona con la que uno se ha identificado, se la perdone y se la ayude...**²⁵¹

Habría que preguntarse, ya que Freud no era religioso: al identificarse con el otro, ¿se le perdona de qué? ó ¿se le ayude en qué? Adelanto una premisa: si hay identificación y como dice Freud, empatía; si hay comunidad, el otro queda dignificado y, en esa operación, se ennoblece la diferencia. El Otro ya no es más, al modo kleiniano, lo que da consistencia a las fantasías de aniquilamiento, castración (imaginaria), frustración,

²⁴⁹ Para algunos autores el anonimato social es resultado de la modernidad, de la ilustración, etc. Muchos analistas lacanianos elaboran un discurso de ir “contra” la modernidad; mientras que otros proponen que el psicoanálisis es parte de la modernidad y habrá que entender o repensar la modernidad no como el mal de la razón sino como el momento en que el sujeto pierde su “minoría de edad”. Por eso algunos autores citan a Kant con su “sapere aude”, en su “defensa de la ilustración”: “Atrevete a pensar” traduce Miguel Marinas; Philippe Julien en la misma línea propone: “Ten el valor de servarte de tu propio entendimiento”. Proponemos que aun que el inconsciente supera lo que se llama “pensamiento racional” o “entendimiento”, no es tan sencillo el argumento de que el psicoanálisis iría en contra de la modernidad. Salvo si se entiende modernidad como anonimato, pérdida de identificación, la singularidad y de la diferencia, ó, si se piensa la modernidad como la supresión de la subjetividad y la existencia del sujeto; en ese caso, si, el psicoanálisis sería una forma de ir contra la modernidad. El tema rebasa los límites de el presente trabajo pero desde nuestra perspectiva, el psicoanálisis participa del *sapere aude*.

²⁵⁰ Se puede ver el trabajo del Dr. Miguel Marinas Ibid. Dice Marinas: “La comunidad de quienes detectan las señales de lo inconsciente y no silban y miran para otro lado. La comunidad de los interesados en lo inconsciente (...) no desde la técnica de la dirección de la cura, sino de sus beneficios para la ciudad y sus problemas, y sus sueños”. Marinas, Miguel, “Lacan y la comunidad de lo inconsciente. Ensayos de ética y política”, Mar por medio, Argentina, 2011, p. 9.

²⁵¹ Freud, Sigmund, Psicología de las masas y análisis del yo”, OC, Tomo XVIII, Amorrortu, Argentina, 2001, p 104

persecución etc., sino que es elevado a la dignidad no de la cosa solamente, sino de lo que merece estar vivo aunque falle: me identifico con el Otro más allá de la identificación imaginaria y le otorgo la misma división subjetiva que recibí de él. Lo perdono de su radical otredad;²⁵² de tal modo que se puede buscar en la oquedad en que se aloja algo de su ser.

Pero no se trata de estar obligado a la comunidad con cualquiera como deber moralizante; sino de identificación con el Otro en tanto ha marcado el deseo. El resultado no será la felicidad o la armonía sino el deseo.

➤ **Identificación Edípica**

En 1914 Freud liga la identificación a la elección amorosa por apuntalamiento, es decir, según el modelo de los padres. Señala también la identificación con uno mismo o lo que uno mismo representó para los padres en la infancia.

Es en Psicología de las masas donde abordará más ampliamente el tema, distingue identificación como:

- identificación como el **primer lazo afectivo** que perfectamente se acerca al proceso del caníbal: incorporar al otro para ser cómo él.
- la identificación con el síntoma
- identificación de “comunidad afectiva” en la masa.
- identificación en la homosexualidad para tomarse a sí como objeto
- identificación con el objeto perdido en la melancolía.

Por último encontramos en la obra Freudiana:

- la identificación al padre como parte del sepultamiento del complejo de Edipo. La tendencia libidinal queda transformada en su meta culminando en identificación.

Diremos que en Freud, se va de las pulsiones en su aspecto perverso y polimorfo a la identificación como salida del Edipo; la identificación como un modo no de “ser igual” al padre, ni tampoco como un modo de atemperar la pulsión que no pierde

²⁵² Será como dice Mozart en la Flauta Mágica en voz de Sarastro: “aquel que no perdone a su enemigo, se condenará a la aflicción y a la angustia”.

nunca su fuerza, sino como lo que cambia la meta posibilitando un áncora en el deseo al Otro.

Liliana Donzis, psicoanalista de niños afirma que: *Lo que Freud pensó como perversión polimorfa infantil es un tiempo en la niñez en el que las pulsiones no están enlazadas al complejo de Edipo.*²⁵³

Los niños que suelen ser diagnosticados por psiquiatras con “hiperactividad” son niños que no han enlazado del todo la pulsión al campo de lo simbólico ó al deseo del Otro y su metáfora. Se trata de niños y niñas con cuerpos excitados por el cuerpo del Otro pero que no logran un anclaje ni en el juego ni en la palabra del encuentro entre los padres. Son niños que no encuentran fácilmente al padre en el deseo de la madre ó, al contrario, no encuentran el deseo del padre por la madre y algo de la transferencia con los padres ha caído. El análisis de un niño denominado “hiperactivo” puede ser un camino hacia la toma de una posición edípica. En el sentido inverso del análisis con un adulto donde se va de la neurosis común a la neurosis de transferencia; con un niño se va de la neurosis de transferencia de los padres al establecimiento de lo que llamaríamos una neurosis normal del niño, es decir a encaminarlo al Edipo y a la identificación con el deseo del Otro, con la función paterna y con su deseo.

Según la lectura que hace Erik Porge del despliegue de Freud “La relación con las afecciones neuróticas (las neurosis de transferencia según el equívoco que Freud usa) sería entonces inversa de lo que ocurre en el análisis: en el niño la neurosis ordinaria sustituiría a una neurosis de transferencia no resuelta”.²⁵⁴

Se trata de reintroducir aquello que de la transmisión edípica, la transmisión del saber y el deseo de los padres estaba estancado en el síntoma del niño:

La neurosis de transferencia estalla frente a quien no sostiene más la transferencia del niño, muy frecuentemente, en ocasión de un cambio de lugares en la familia, por nacimiento o muerte. En la perturbación del discurso de los padres es perceptible que no asumen más un lugar de sujeto supuesto saber... Es como si hubiera una ruptura en la transmisión del saber (...) Esta neurosis del niño, neurosis de transferencia, se declara cuando quien está a cargo de hacer pasar socialmente el mensaje

²⁵³ Donzis, Liliana: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=800> visto el 30 de noviembre de 2013.

²⁵⁴ Porge, Erik, “La transferencia a la cantonade”, Revista “Littoral”, Editorial la torre abolida, Argentina, 1990, p. 70

familiar, ya no asume su función de sujeto supuesto saber hacer pasar; cuando rechaza la transferencia confundiendo, en su escucha del niño, el enunciado del mensaje directamente dirigido a él con el lugar tercero al que ese mensaje está destinado y desde donde justamente puede regresar al sujeto.²⁵⁵

...

Una madre trae a su hijo que sufre de enuresis y dice que este “la engaña” porque esconde en el armario la ropa mojada de pis en la noche. A ella le duele “el engaño” de su hijo. Su demanda es que él diga siempre la verdad. Este es el punto de impase para su hijo, precisamente, que ella no se deja engañar nunca.

Existe una relación entre transmisión y Edipo, y también, según este la cita de Porge, una relación entre transferencia y deseo parental. El analista entra para reintroducir el Edipo en tanto este se relaciona con la transmisión de un saber deseante, en este sentido es también identificación que permitirá al niño tomar su propia historia aunque sea de pocos años de vida.

No es lo mismo el sueño que el síntoma ni la masa que el sepultamiento del complejo de Edipo, pero Freud intenta pensar la identificación en cada uno de estos aspectos de la condición subjetivante; de ahí la complejidad del término en la obra de este autor.

Ya sea *comunidad sexual, pluralidad de personas psíquicas, introyección del objeto, transferencia y transmisión de saber*. Ya sea que se trate de compartir una “sustancia común” en lo público, etc., la identificación freudiana articula al sujeto con el otro y en términos lacanianos también con el Otro: a veces se trata de la identificación con un rasgo (una tos del padre), pero, eso es insuficiente para tratar de impedir la soledad de lo individual.

En todo caso, la identificación sirve para mostrar que el deseo “personal” para el psicoanálisis es impensable; se dirige siempre a algo del Otro.

Aclaremos que el trabajo sobre la identificación no deja del todo satisfecho a Freud y constantemente dice que necesita elaboración. El problema radica en que sirve tanto para pensar lo sintomático en tanto inhibe la elección de objeto, como para pensar la salida del Edipo; es decir, que el concepto en Freud de identificación resta algo a la experiencia del deseo, al enlazarse con el síntoma neurótico; al tiempo que la posibilita y la inaugura.

²⁵⁵ Porge, *ibid*, p. 71-71-74

Sostenemos que la identificación más radical es la que se logra con el otro (Otro) en su diferencia, su distancia y su imposibilidad. La identificación más radical es la del Edipo, con el Otro sexo, la Otra generación y la identificación de la tarea común, atravesando el síntoma neurótico.

➤ La identificación en Lacan

...Identifíquense con lo Real del Otro real: ustedes obtienen lo que he indicado con el nombre del padre; y es ahí que Freud designa lo que la identificación tiene que ver con el amor.

J. Lacan

Podemos comenzar con la identificación que Lacan teoriza con la imagen del espejo que da consistencia simbólica (Je) en la relación con la palabra del Otro, a través de lo real de la mirada, a una imagen de sí que hace ilusión de consistencia yoica (moi). Aunque la operatoria es de tres registros, el producto es la identificación con la imagen formadora del yo. Se trata de una identificación narcisista.

Después planteará la identificación en el Edipo que despliega en los seminarios de La Relación de Objeto y Las Formaciones del inconsciente respectivamente. Ahí plantea tres tiempos distintos que despliegan una identificación con el deseo de la madre y con la ley del padre a la vez. Introduce la idea de que no se trata solamente de madre, padre e hijo, sino que habría que añadir el falo para pensar la estructura edípica. El Edipo implica 4 lugares donde la función simbólica del padre, el nombre del padre, haría posible que el niño tache la identificación con el falo de la madre. Existe en este esquema identificación imaginaria con el falo e identificación simbólica con las insignias del padre.

Mas adelante en el seminario sobre La identificación (1961-1962), Lacan intenta distanciar el concepto de identificación de su vertiente imaginaria y pensar más bien la identificación con el significante. Lo interesante de llevar el concepto para explicar lo simbólico y la constitución misma del sujeto es que logra diferenciar la *identificación* de la *unidad*. Lacan diferencia *identificación* de *identidad*. La fórmula de la identidad ($a = a$), deja de funcionar en el concepto de identificación. No hay identidad del significante por sí mismo. Dice Lacan: *...el significante no pueda definirse sino justamente de no ser todos los otros significantes.*²⁵⁶ . Se trata de resaltar el significante en su diferencia, en su definición misma por oposición. El

²⁵⁶ Lacan, Jacques, El seminario, La identificación, IX, versión inédita, Buenos Aires, 2009, pag 30.

ejemplo de “la guerra es la Guerra”, es tomado por el psicoanalista para distinguir cada significante y negar la tautología.

Para este desarrollo, trabaja durante el seminario el rasgo unario (partiendo del rasgo único de Freud). Se trata de un rasgo que hace la diferencia en el sujeto, que inaugura el sujeto con una marca haciendo posible la cadena significante. De este primer (mítico²⁵⁷) trazo Lacan dirá: *...no se puede decir de él otra cosa que es lo que tiene en común todo significante de ser ante todo constituido como trazo, de tener este trazo como soporte.*²⁵⁸ Dirá también que el *Uno como tal es el Otro*²⁵⁹. Interpretamos que el primer trazo que da lugar a lo simbólico viene del Otro. Este primer rasgo permite lo binario del significante, la cadena y la diferencia.

Se trata de un rasgo que Lacan ha llegado a definir como “invisible” y que proponemos como “sin contenido” y que implica sencillamente una función de soporte para que se produzca la serie de significantes que harán posible la existencia del sujeto.

Para la presente elaboración, vamos a diferenciar la identificación como un modo de articular la relación con el Otro, de la identidad, como la tendencia a lo idéntico. En la masa tal y como piensa Freud, habría más bien una tendencia a lo idéntico: la masa es esa capacidad de tener una aspiración idéntica frente al líder o ideal, habría solo UNA forma de llegar a ser y se estaría obligado a ser idéntico a esa forma. La masa borra el nombre propio, borra la marca singular, la diferencia, el modo de gozar particular, etc. La masa borra entonces el deseo aunque exalta un modo frenético de placeres.

Paradójicamente es al pensar la masa o la histeria donde Freud aporta el término *Einziger Zug*, el rasgo único, al cuál Lacan haciendo una torsión hará el elemento indispensable de identificación de donde surge el sujeto en su estructura significante.

²⁵⁷ En el seminario de Las Psicosis Lacan habla de el significante primitivo y dice que es *...un mito, porque no creo en modo alguno que haya en alguna parte un momento, una etapa, en la que el sujeto adquiere primero el significante primitivo, introduciendo luego el juego de las significaciones y después, habiéndose tomado de la mano significante y significado, entramos en el dominio del discurso.*

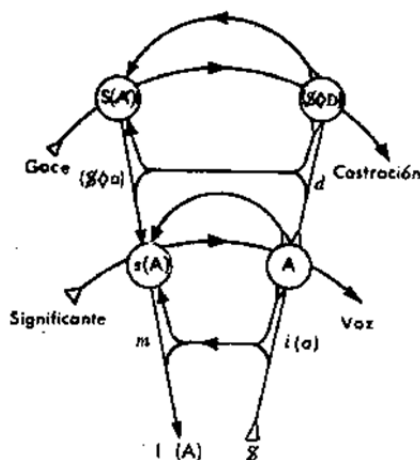
Hay allí empero una representación tan necesaria, que la comunico con toda tranquilidad, para satisfacer vuestras exigencias, pero también porque Freud mismo avanza en esa dirección, hay que ver cómo. Lacan, el seminario libro 3, Las psicosis, Paidós, Argentina, 2004 p 218

²⁵⁸ Lacan, La identificación, Ibid, p 18.

²⁵⁹ Ibid, p 26.

La identificación es deseante o hace posible el deseo, puesto que va más allá de la masa y tiene esa consecuencia posible: inaugurar una irreductible relación con el Otro al tiempo que da espacio para lo peculiar.

Antes, en los seminarios 5 y 6, hubo para Lacan, identificación al Otro cuando se le plantea al sujeto el enigma por el deseo del Otro (Che vuoi?, ¿qué quieres?, ¿qué quiere el Otro de mi?). Si se logra pasar la angustia de la pregunta, hay identificación a lo que se conjetura como respuesta. Es ineludible la ligazón al Otro en el deseo. Al final del recorrido en el grafo del deseo por ejemplo, el sujeto queda identificado al Otro: $I(A)$.



No hay autonomía del sujeto ni principio de identidad en psicoanálisis; hace falta el rasgo que Lacan deja de llamar *único* para nombrar *unario*; este *rasgo unario* que viene del Otro, de la identificación con el Otro en tanto este hace una marca primera ineludible que despliega la estructura del significante.

Lacan dirá que *es del efecto del significante que surge como tal el sujeto*²⁶⁰ El sujeto es el efecto del encadenamiento de significantes que parten de ese primer trazo.

Luego durante el análisis lo que interesa es los *traspies* que pueda dar el sujeto en esa cadena: *Para que no sea vana nuestra caza, la de los analistas, necesitamos reducirlo todo a la función de corte en el discurso; ... Pero donde se llegaría a la paradoja de concebir que el discurso de la sesión analítica no vale sino porque da traspiés o incluso se interrumpe (...) Este corte de la cadena significativa es el único que verifica la estructura del sujeto como discontinuidad en lo real. Si la lingüística nos promueve*

²⁶⁰ Lacan, *La identificación*, ibid, p 28.

*el significante al ver en él el determinante del significado, el análisis revela la verdad de esta relación al hacer de los huecos del sentido los determinantes de su discurso...*²⁶¹

Así, la identificación es al trazo unario que da la estructura y el análisis desemboca en los tropiezos de cada discurso.

...

Pasados algunos años Lacan hablará de la identificación al *sinthome*²⁶² como su propuesta del final del análisis. En el transcurso de un psicoanálisis el sujeto ha de pasar de una titubeante identificación a un ideal o al querer decir del inconsciente a una identificación con su modo de gozar particular e imborrable. El significante es también gozo en el cuerpo.

Habrà para Lacan un enlace entre pere-versión o la versión del padre y el *sinthome*. Pero ese tema es asunto de una investigación posterior a la presente.

Antes, en el seminario 11²⁶³ Lacan sitúa el final del análisis como la diferencia máxima entre el ideal y el *a*. Este paso, no se franqueará sin la metáfora paterna pues significa la posibilidad del deseo, el amor y el gozo según alguna operatoria de identificación y no de identidad.

En los años setenta cuando Lacan “ordena” el concepto de Identificación en la obra de Freud aparece el padre de nuevo para situar la identificación no sólo con lo real sino con el amor.

En el Seminario RSI, el 18 de marzo de 1975 dirá:

...Yo les propongo, ... lo siguiente: la identificación, la identificación triple tal como él [Freud] la avanza, les formulo la manera en que yo la defino. Si hay un Otro real, no está en otra parte que en el nudo mismo, y es en eso que no hay Otro

²⁶¹ Lacan, Jacques, *Subversión del Sujeto y Dialéctica de su deseo*, Escritos 2, Siglo XXI, México, 1999, pp 780-781

²⁶² Tomamos la propuesta de Isidoro Vegh de conservar la palabra en francés, su argumento nos parece correcto: “...Decimos “*sinthome*” porque no existe la lengua propia, la lengua pura, toda lengua se forma de otras lenguas. Entonces incorporar *sinthome*, es también un homenaje al maestro, a Lacan. Tiene la ventaja que nos ahorraría esos errores de transcripción que tenemos con el seminario, lo tienen los mismos franceses, de *sinthome* y *symptôme* que en francés suenan cercanos y llevan a múltiples dificultades”. Vegh, Isidoro: “Síntoma, Sinthome, Nombres del padre”, Revista Imago Agenda no. 108, Letra Viva, Buenos Aires, 2007: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=212>

²⁶³ sesión del 22 de abril de 1964.

del Otro.

Este Otro real, háganse identificar con su Imaginario: ustedes tienen entonces la identificación de la histérica con el deseo del Otro. Esto sucede en ese punto central.

Identifíquense con lo Simbólico del Otro real: ustedes tienen entonces esa identificación que he especificado por el einziger Zug, por el rasgo unario.

Identifíquense con lo Real del Otro real: ustedes obtienen lo que he indicado con el nombre del padre; y es ahí que Freud designa lo que la identificación tiene que ver con el amor²⁶⁴.

La identificación en tanto imaginaria (“la comunidad sexual”, la “Pluralidad de personas psíquicas”) y simbólica (el rasgo que caracteriza al sujeto para el Otro) está conectada al Otro de modo inapelable.

La identificación con lo Real “del Otro real” es, decir, la identificación al nudo, es la identificación nada menos que con el nombre del padre que es, dice Lacan, el amor. Lo primero que pasa con esta cita es que sorprende cómo Lacan insiste todavía en estos años en hablar del nombre del padre pero sobre todo es enigmática la referencia a este nombre del padre con la identificación en el amor.

Es fundamental para este trabajo cierta insistencia en Freud y Lacan sobre la articulación entre el padre y el amor, es precisamente dicha articulación la que nos interroga.

Desde el seminario de la psicosis²⁶⁵, donde elabora la metáfora paterna, Lacan introduce las lecciones de la pregunta por la mujer: ¿qué quiere una mujer?²⁶⁶.

Partiendo de ahí se anudaría entonces la identificación con el deseo del Otro, con la distancia entre el I y el a. No es el ideal lo que enlaza o anuda sino el amor en su condición de metáfora.

¿Cómo pensar lo específico del anudamiento del nombre del padre y el amor?, ¿Cómo es que la identificación al nombre del padre es la que tiene que ver con lo real y con el amor? La desplegaremos en los casos intentando releer desde ahí el versionar del

²⁶⁴ Lacan, Jacques, Seminario 22 (1974-1975), “R.S.I.”, versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte, EFBA, Buenos Aires, 1989, p, 132-133 (las negritas son mías).

²⁶⁵ Específicamente en las sesiones del 14 y 21 de marzo de 1956.

²⁶⁶ Agradezco a Josué García Aragón, un profesor de la Universidad de Cuautla en México, quien me hizo este señalamiento del libro del seminario de La psicosis.

Edipo pero adelanto que mi hipótesis es que el relato que sobre el padre se monta, se hace merodeando la pregunta por el amor.

Lacan dice en el seminario sobre las psicosis que el Edipo permite la asunción de la sexualidad:

Si el reconocimiento de la posición sexual del sujeto no está ligada al aparato simbólico, el análisis, el freudismo, pueden tranquilamente desaparecer, no quieren decir nada. El sujeto encuentra su lugar en un aparato simbólico preformado que instaura la ley en la sexualidad. Y esta ley sólo le permite al sujeto realizar su sexualidad en el plano simbólico. El Edipo quiere decir esto, y si el análisis no lo supiese no habría descubierto nada.²⁶⁷

Las tres identificaciones en los tres registros se ponen en juego constantemente pero su acento cambia. En el Edipo estaría centrado en tanto articula la diferencia sexual como oposición indispensable, en el registro de lo simbólico; lo imaginario del amor apuntaría más al narcisismo mientras que lo real del amor queda según nuestra intuición en un objeto inaccesible al pensamiento que recorre la pulsión y hace vibrar al cuerpo. Este real está puesto en el padre en relación al gozo de una mujer y por una mujer.

...

Para Lacan, en los últimos seminarios hay esta otra identificación que consiste en que después del análisis el sujeto quedará identificado, más que atropellado, con su *sinthome* y con lo real.

Se repite mucho en el medio lacanista este asunto de identificarse al síntoma o al *sinthome*. Nos queda como pregunta para desplegar en los siguientes trabajos de años venideros: ¿qué es eso de identificarse al síntoma o al santo hombre?

Cito a Lacan en el seminario del 16 de noviembre de 1976, llamado L'insu... :

“¿Con qué se identifica uno, pues, al fin del análisis? ¿Se identificaría con su inconsciente? Eso es lo que yo no creo, porque el inconsciente sigue siendo -no digo eternamente porque no hay ninguna eternidad- el Otro. No veo que se

²⁶⁷ Sesión del 14 de marzo de 1956

pueda dar un sentido al inconsciente, si no es el de situarlo en este Otro portador de los significantes que tira los hilos de lo que se llama imprudentemente el sujeto - imprudentemente porque ahí se plantea la cuestión de lo que es este sujeto desde que depende tan enteramente del Otro.”

¿En qué consiste esta demarcación que es el análisis? ¿Es que eso sería, o no, identificarse, tomando sus garantías, una especie de distancia, a su síntoma?

Adelanté que el síntoma puede ser el partenaire sexual. Esto está en la línea de lo que proferí, sin hacerlos chillar, a saber que el síntoma, tomado en este sentido, es lo que se conoce, e incluso lo que se conoce mejor.

Conocer su síntoma quiere decir saber arreglárselas con, saber desembrollarlo, manipularlo (...).

Saber arreglárselas con su síntoma, ése es el fin del análisis. Hay que reconocer que esto es corto.”²⁶⁸

Interesa que Lacan aclara que el síntoma puede ser el compañero sexual, en otros momentos plantea que la mujer es el síntoma del hombre; sería entonces una identificación a lo sexual en tanto el “partener” sexual puede “mortificar” o hacer desear. Gerard Haddad, cuenta en su testimonio de análisis con Lacan, como Lacan le contestaba durante una época “Su mujer es la causa de todo, la causa de todo” incesantemente²⁶⁹. No podemos pensar que Lacan era pro familia burguesa ni nada por el estilo, sino que había captado que el deseo posible de Haddad era encontrar la causa en lo más cercano, en lo más cotidiano que él, por su parte, se empeñaba en rechazar: su mujer. Quizás con Lacan podemos decir que encontrar la causa *no en ella como toda-ella*, sino en ella como *más allá de ella*: “En ti más que tú”, dice en la clase XX del seminario 11²⁷⁰: ¿Qué había en ella que era, le decía, la CAUSA?.

En este apartado nos interesa pensar la articulación de tres identificaciones que constituyen el Edipo: identificación sexual, generacional, con la polis como un modo

²⁶⁸ Versión de la ELP:

<http://www.ecolelacanienne.net/pictures/mynews/FA8D5D5755E17C7AE12CC11C8C4C2053/1976.11.16.pdf>

²⁶⁹ Haddad, Gerard, *El día que Lacan me adoptó, Mi análisis con Lacan*. Letra Viva, Argentina, 2007.

²⁷⁰ Lacan, Jacques, Seminario 11, *Los cuatro conceptos del Psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 2003, p 271-284

de urdir la complejidad de la diferencia sexual, generacional y de comunidad más allá del síntoma como malestar.

Pensamos dos momentos :

- El anudamiento de las identificaciones imaginaria, simbólica y real, con el Otro real, articula el tema que nos convoca a esta escritura: la relación del padre en tanto ficcionado y montado con su historia de amor.
- El de la identificación no con el Otro sino con lo peculiar e irrepetible de un objeto hallado en el Otro. El plano-detalle que hacemos del Otro. La persistencia de la pulsión que hace su recorrido por el Otro pero vuelve con la noticia de la causa.

...

Retomamos entonces la propuesta inicial: el Edipo, si lo leemos como un operador que nos da coordenadas para cada psicoanálisis, podría ir más allá del cuentito sobre los personajes mamá, papá, nene (a pesar de que ya ese cuentito no es nada banal).

El Edipo es por un lado la instauración del deseo y la ley (deseo y ley son una y la misma cosa) y por otro lado, configura la posibilidad de identificarse en la sexuación, en la filiación y con la polis.

Primero la cuestión de las identificaciones:

Identificarse con la diferencia sexual: es decir, se es hombre o mujer, alguien logra declararse hombre o mujer, sin que esto signifique solamente “parecer” mujer u hombre. La identificación con la distancia generacional: es decir, se está inscrito en una cadena que hace de la historia propia un asunto no individual sino ligado a lo que antecede en el tiempo anterior al nacimiento y en el tiempo posterior a la muerte biológica; y, finalmente, una identificación con lo imposible de la polis, de lo público en tanto el espacio para dignificar a los otros como diferentes pero iguales.

Reiteramos que la identificación estaría más allá de la identidad. En psicoanálisis a partir del *proyecto de psicología para neurólogos*, la identidad implica una coincidencia entre la percepción y el recuerdo.

En el deseo algo escapa a dicha identidad. Hay “...*en el corazón del objeto de la percepción, aquello que escapa a toda búsqueda de identidad*”²⁷¹ En Freud no hay identidad de la cosa:

...”*Hay la idea de algo irreductible, la ganga de la que ya nada más se puede extraer y que se desecha, el caput mortuum* de los alquimistas, que al término de múltiples “separaciones”, se encontraban con un pedazo de algo en el cual no había, según ellos, nada más que se pudiera “separar”. He aquí la Cosa, **das Ding**, en toda su opacidad.

Por otro lado existe lo contrario, lo que no va a cesar de entrar en correspondencia, gracias a las imágenes de movimiento, con lo que ya está allí. Habrá allí un “reconocimiento” y se alcanzará de esa manera la identidad”²⁷²

...

Lo real del amor tendrá que ver no con la identidad ni del sujeto, ni del objeto a, ni del Otro; sino con lo contingente²⁷³ del encuentro con algo peculiar e irrepetible.

²⁷¹ Le Gaufey, Guy, “El objeto a de Lacan”, El cuenco de la plata, Buenos Aires, 2013, pp 38-39

²⁷² *ibid.*

²⁷³ Lacan toma lo imposible, lo necesario, lo posible y lo contingente para pensar topología y estructura del sujeto. Lo contingente es lo que cesa de no escribirse, y es un modo de marcar un antes y un después en el tiempo. Es la condición de la topología del tiempo diferenciar antes y después.

➤ **Identificación sexual:**

En el psiquismo no hay nada que permita al sujeto situarse como ser macho o ser hembra. El sujeto sólo sitúa, en su psiquismo, sus equivalentes –actividad y pasividad. Y estos nunca la representan exhaustivamente. (...) las vías de lo que hay que hacer como hombre o como mujer pertenecen enteramente al drama, a la trama, que se sitúa en el campo del Otro –el Edipo es propiamente eso.

Jacques Lacan, 27 de mayo de 1964

Existe una *normalidad social aparente* de lo que puede significar *ser hombre o mujer*. Las tradiciones ricas en apariencias, intentan responder al enigma de la diferencia sexual con ropas, costumbres, actividades físicas, espacios acotados, identidades fijas, etc., La teoría culturalista y las teorías de género se han dedicado a denunciar que la identidad sexual responde a una construcción de la cultura y de la época; que está siempre en movimiento y en cuestión. Estas teorías son relevantes puesto que ponen fin a las explicaciones biologicistas de lo sexual que derivan en políticas de desigualdad.

Por otro lado existe otra corriente de pensamiento inspirada por Michel Foucault (constructivismo), que propone ir en contra de las ideas esencialistas y “construir experiencias subjetivas nuevas y distintas; experiencias llamadas *invenciones de sí mismo*. De estas experiencias se derivaría un sujeto capaz de reinventarse permanentemente: *un sujeto nuevo abierto a la pluralidad de goces*, sin estructuras fijas...”²⁷⁴ Podría pensarse que el pensamiento foucaultiano se aparta del psicoanálisis que trabaja con estructuras.

Sin embargo donde se aleja del psicoanálisis es cuando propone la consigna de “tu cuerpo es tuyo”, sin importar si se es hombre o mujer. Para el freudismo el cuerpo es siempre un misterio, el cuerpo nunca es del todo “propio”, porque no se goza de modo directo, sino que se goza más allá de lo que se imagina, más allá de los significantes

²⁷⁴ Gerber, Daniel, “Una (necesaria) crítica de la noción de género desde el psicoanálisis”: http://www.youtube.com/watch?v=VSg_8Pa97wo México, 2013

de la cultura establecida y más allá del yo. Y lo que pone a girar el deseo es la diferencia sexual.

Puntualizando, con respecto a la diferencia sexual y al cuerpo, el psicoanálisis aporta lo siguiente:

Hay consecuencias inapelables de portar un sexo o el otro. Desde el psicoanálisis se trataría de “cuestionar las perspectivas que intentan desconocer el carácter de alteridad que tiene el cuerpo, nuestro cuerpo; como distinto del yo que intenta dominar”²⁷⁵. Más allá de la necesaria igualdad social entre hombres y mujeres en los derechos sociales y de la diversidad en los modos de ser y presentarse; para el psicoanálisis la sexualidad y la condición de lo humano en sí, se organiza en base a la otredad, otredad que parte, fundamentalmente de la otredad sexual.

El cuerpo aún que las apariencias nos hagan pensar lo contrario, no nos pertenece por entero: es extimo al sujeto. El psicoanálisis “cuestiona la pretensión de igualarse por el significante del ideal en su ambición totalitaria y hegemónica...”²⁷⁶. No hay “cuerpo ideal” en psicoanálisis, el cuerpo siempre es algo molesto, en tanto siempre está desajustado de la imagen especular. Si existe una apropiación imaginaria, real y simbólica, pero no es una identificación totalizante del cuerpo “propio” puesto que es un cuerpo llamado constantemente por otros cuerpos, cuestionado en su centro de gravedad porque no tiene constancia y cambia con el tiempo; y porque existe la diferencia sexual anatómica que insiste.

Habría algo imposible de nombrar con respecto a lo que ocurre entre un hombre y una mujer; algo de la sexualidad especialmente lo no fálico de la sexualidad, estaría constantemente generando interrogación sobre el placer y el gozar que no tiene proporción entre los sexos. El amor, a veces, hace una suplencia que soporta la no-relación sexual.

Los nuevos y antiguos retos a pensar para el análisis, son la homosexualidad, la transexualidad o, por ejemplo, el travestismo, como vía de un creativo retorno al

²⁷⁵ Gerber, *ibid.*

²⁷⁶ Gerber, *ibid.*

narcisismo y un intento de negar lo real del cuerpo, la diferencia real y la alteridad con consecuencias estéticas diversas.

El análisis no invalida la posición del homosexual, el travesti, o el transexual: las investiga²⁷⁷; puesto que en todas las estructuras existe una dificultad relacionada con la diferencia, una dificultad que puede denegarse, reprimirse, forcluirse, pero que tiene sus creaciones y presentaciones fantásticas; desde la teoría sexual infantil que dicta que existe un solo sexo, hasta la afirmación lacaniana de que la mujer es el síntoma de un hombre, la disparidad anatómica sexual, hace cuestión y promueve nuestra investigación.

Para el psicoanálisis, no obstante las nuevas configuraciones sexuales que van de la mano de los avances técnicos y científicos; hay algo ineludible del sexo “real” y el trabajo del analista estaría dirigido a hacer trabajar la diferencia inapelable.

Lacan en una presentación de enfermos pública con un hombre:

Dr. Lacan: ¿Y a usted también se le ocurre alguna vez maquillarse?

Sr. Primeau: Sí, alguna vez. Se me ocurrió, sí (sonríe). Se me ocurrió a los diecinueve años, porque tenía la impresión... Estaba acomplejado sexualmente... Porque la naturaleza me había dotado de un falo muy pequeño.

Dr. Lacan: Hábleme un poco de eso.

Sr. Primeau: Tenía la impresión de que mi sexo se iba encogiendo, y de que me iba a convertir en una mujer.

Dr. Lacan: Sí.

Sr. Primeau: Tenía la impresión de que me iba a convertir en un transexual.

Dr. Lacan: ¿Un transexual?

Sr. Primeau: Es decir, a sufrir una mutación desde el punto de vista sexual.

Dr. Lacan: ¿Y eso qué quiere decir? ¿Ha tenido la sensación de que iba a convertirse en una mujer?

Sr. Primeau: Sí. Tenía determinados hábitos, me maquillaba, tenía esa impresión angustiante de encogimiento del sexo, y al mismo tiempo la voluntad de saber qué es una mujer, para intentar entrar en el mundo de una mujer, en la psicología de una mujer, y en la expresión intelectual, psicológica, de una mujer.

Dr. Lacan: Usted esperó... Es, con todo, una especie de esperanza .

²⁷⁷ Dice Gerardo Gutiérrez en un comentario a mi trabajo que “de la misma forma no cesa de investigar la posición heterosexual” y estoy plenamente de acuerdo.

Sr. Primeau: Era una esperanza y una experiencia.

Sr. Lacan: Es una experiencia... de que, no obstante, usted tiene un órgano masculino. ¿Sí o no?

Sr. Primeau: Sí.

Dr. Lacan: Bien, entonces, ¿en qué sentido dice que era una experiencia? Era más bien del orden de la esperanza. ¿En qué sentido sería una experiencia?

Sr. Primeau: Esperando que fuese experimental.

Dr. Lacan: Es decir, que usted "esperaba experimentar", para jugar de nuevo con las palabras. Pero la cosa se quedó en el estadio de la esperanza... En fin, ¿usted nunca sintió que era una mujer?

*Sr. Primeau: No.*²⁷⁸

...

Para Lacan independientemente de la anatomía un ser hablante puede inscribirse en el lado masculino o femenino: es decir en lo fálico o, en lo fálico y más allá de lo fálico. Pero “nunca será lo mismo un hombre inscrito del lado femenino que una mujer que se sitúa ahí”²⁷⁹ y también viceversa una mujer inscrita del lado femenino no será igual a un hombre inscrito del lado femenino. La diferencia es irrenunciable; en psicoanálisis la diferencia sexual anatómica de origen es insoslayable hasta cierto punto.

La identificación sexual se organizaría para el psicoanálisis en torno a la diferencia precisamente. Sin el lado mujer, no habría posibilidad de investigar qué significa el lado hombre y viceversa, sin el lado hombre no habría instigación a plantearse la pregunta de ¿qué quiere una mujer?, ¿qué es una mujer?.

Citamos a Ignacio Gárate: “Hombre o mujer no son estados definitivos, se construyen uno y otro dependiendo el uno del otro: hace el hombre a su mujer brindándole gozo y ésta le da su virilidad porque le reconoce como su hombre...”²⁸⁰

²⁷⁸ Peusner, Pablo: <http://elpsicocanalistalector.blogspot.mx/2007/09/jacques-lacan-una-psicosis-lacaniana.html>

²⁷⁹ Gerber, ibid.

²⁸⁰ Gárate, Ignacio, “Modernidad y posición filial” en Matinas, José Miguel (Coord.) “Lo político y el psicoanálisis: el reverso del vínculo”, Biblioteca Nueva, España, 2008.

Cuando Lacan sitúa la identificación con el partenaire sexual, se trataría de la identificación con la diferencia en el Otro, con aquello que no tiene imagen especular²⁸¹.

²⁸¹ Todo este tema merece un tratamiento profundo que trasciende los alcances del presente estudio. Pero queda planteado el problema de la identificación sexual como campo de investigación para el psicoanálisis.

➤ **Identificación generacional**

Pero se trata siempre de comprender cómo “uno” puede nacer de “dos”: ¿cómo es posible que no tengamos solo un progenitor sino una madre y además un padre?

Lévi Strauss

➤ **De las pulsiones al Edipo**

Intentaré pensar los avatares clínicos contemporáneos en el trabajo psicoanalítico con niños para pensar las pistas de la identificación generacional y la transmisión del deseo inconsciente.

Podemos plantearnos dos cuestiones como asuntos a investigar

La primera es el estatus actual de la propuesta de Freud sobre la sexualidad infantil: ¿qué relación hay entre lo que Freud pensaba que era la base de la organización que él llamaba psíquica, es decir, la sexualidad infantil con lo que hoy en día los niños viven en relación a su cuerpo y a quienes les rodean?

¿Qué relación hay entre nuestro trabajo actual y la sexualidad infantil perversa-polimorfa, el complejo de castración, la envidia del pene, la teoría de la cloaca, el supuesto sadismo en la relación de los padres, la escena primaria, etc.?

Pasados más de 100 años estas cuestiones siguen sonando tan raras como en la época de Freud y las protestas o resistencias son igual de intensas que entonces, pero ahora con el argumento de que Freud está pasado de moda o “superado”.

“¿Cómo se va a sentir envidia de un “apéndice que cuelga”?” decía Simone de Beauvoir en el SEGUNDO SEXO. Por su parte los educadores dicen que ahora los niños ven el cuerpo con “naturalidad”, que se manejan mejor y que si no lo hacen es porque les falta información a los padres. Freud queda así, descartado por esas voces. Últimamente entre los analistas también se escucha repetidamente que la teoría de Freud sólo sirve para la realidad de principios del siglo pasado. Ya no existe el Edipo, dicen.

¿Esto es así?, ¿Freud ha caducado?

Hay, por otro lado, una exigencia de que los padres sean educadores o pedagogos: tienen que ir a la escuela para padres, leer muchos libros, estar informados, hablar de

sexualidad, saber contestar, ser “naturales”, etc; todo aspirando a una relación de conciencia; borrando así lo singular de la transmisión del deseo inconsciente. Recibimos cada vez padres más inteligentes, estudiosos, con doctorados y maestrías que piensan y repiensan la educación de sus hijos junto con libros, manuales o los programas de radio y televisión, pero que al tiempo fracasan frente a la paternidad. Recibo también niños con muchísimas actividades: deportes, arte, computación, idiomas, estimulación temprana y no tan temprana, pero que no saben qué hacer con su cuerpo y con la relación con sus padres.

Puntualicemos que desde la época de Freud, la sexualidad infantil no tiene sentido ni existe siquiera, sin la sexualidad de los padres. Curiosamente los padres suelen estar preocupados por la precocidad de los niños y por una sexualidad que empieza a ejercerse en la realidad, y no en el juego, cada vez más temprano.

Entonces ¿qué lugar tiene la sexualidad en la crianza y en la clínica actual?

Dijimos, siguiendo el trabajo de Liliana Donzis²⁸², podemos decir que lo que Freud pensó como *sexualidad perversa polimorfa* tiene una lógica previa al Edipo y que una vez que el drama del Edipo se instala en la vida del niño algo de las pulsiones se ordena, no se supera ni se evita, pero se organiza en otro registro con menos angustia. Junto con Donzis proponemos que la presencia del placer oral, anal, así como la voz y la mirada suscitan o expresan la excitación sexual del niño y formulan un intento de explicación del mundo a través de los cuerpos.

Recibimos en consulta niños excitados sexualmente pero desenlazados en algo del marco del Edipo.

Freud nombró perversión polimorfa infantil a un tiempo de la niñez en el que las pulsiones aun no están intrincadas, es decir enlazadas bajo el imperio del complejo de Edipo. Tiempo de la niñez altamente pulsional, en el que se constituye una zona de juego no ajena a las consecuencias de la constitución del yo y sus efectos de unificación imaginaria del cuerpo. Imagen que auspicia el reflejo del semejante y el inicio del lazo con los otros. Campos orales, escópicos, anales e invocantes enlazan la excitación al intento de explicación del mundo, especialmente del mundo sexual. Freud denominó a este enlace entre pulsión, cuerpo y lenguaje: investigación sexual infantil.²⁸³

²⁸² Psicoanalista de niños, miembro de la EFBA

²⁸³ Liliana Donzis “Perversión polimorfa infantil”: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=800>, visto en 24 de octubre de 2013.

En la investigación infantil no se juega la información o la falta de información de los padres, ni tampoco la educación. Es más, propongo que la pedagogización detiene la investigación sexual.

Si los padres son pedagogos no son padres, si los hijos son alumnos de sus padres, no son hijos. ¿Qué hacemos entonces los profesionales “psi” con estos avatares de la sexualidad?

Nos enfrentamos a los síntomas y al intento de construir un camino hacia la experiencia del Edipo.

No basta con decir “Edipo” para saber de qué se trata cuando trabajamos con un niño. La cuestión edípica implica pensar por la transmisión del deseo entre las funciones de materna y paterna. Para ello, tomamos las dos notas sobre el niño que están publicadas entre los textos de Lacan: El niño puede o bien responder al síntoma de los padres ó convertirse en el objeto de la madre. Estas dos posiciones son distintas y requieren de intervenciones diversas por parte del analista.

En la concepción que de él elabora Jacques Lacan, el síntoma del niño se encuentra en el lugar desde el que puede responder a lo que hay de sintomático en la estructura familiar.

El síntoma, y éste es el hecho fundamental de la experiencia analítica, se define en este contexto como representante de la verdad.

El síntoma puede representar la verdad de lo que es la pareja en la familia. Este es el caso más complejo, pero también el más abierto a nuestras intervenciones.

La articulación se reduce en mucho cuando el síntoma que viene a dominar resulta de la subjetividad de la madre. Ahí el niño es interesado directamente como correlativo de un fantasma.

La distancia entre la identificación con el ideal del yo y la parte que toma en el deseo de la madre, si no tiene mediación (de la que normalmente se ocupa la función del padre), deja al niño abierto a todas las maneras de ser presa del fantasma. Se convierte en "objeto" de la madre y no le queda otra función que la de revelar la verdad de ese objeto.

El niño realiza la presencia, a la vez que se da cuenta de ella, de eso que Jacques Lacan designa como objeto a en el fantasma.

El niño satura, sustituyendo ese objeto, el modo de falta en el que se especifica el deseo (de la madre), sea cual sea su estructura especial: neurótica, perversa o psicótica.

Aliena en él todo acceso posible de la madre a su propia verdad, dándole cuerpo, existencia, e incluso exigencia de ser protegido.

Él síntoma somático le da el máximo de garantía a esa falta de reconocimiento; es el recurso inagotable según los casos, ya sea para dar testimonio de la culpabilidad, para servir de fetiche, para encarnar un primordial rechazo.

En una palabra, el niño, en la relación dual con la madre, le da, accesible sin mediación, lo que le falta al sujeto masculino: el objeto mismo de su existencia, apareciendo en lo real. De ello lo que resulta es que, cuanto más real hace presente, mayor es el soborno²⁸⁴

No es lo mismo representar la verdad sintomática de la familia que hacerse un lugar en el fantasma materno taponeando con ello la verdad de la madre, la verdad de su carencia simbólica y su deseo posible.

Un niño atrapado en el fantasma materno no es lo mismo que un niño que representa lo que no anda entre los padres. Lo que va mal entre los padres suele presentarse en psicoanálisis como la sexualidad. Quizás por eso Lacan apunta a que estos casos son más receptivos a las intervenciones del analista que los casos de realización “real” del fantasma materno.

En el caso de la verdad sintomática de la sexualidad de los padres los niños ponen a trabajar a todos a su alrededor: maestros, familiares, doctores, etc., para interrogar algo de la transmisión del deseo.

En la época en que Lacan hace estos comentarios o notas sobre el niño, se revelaba una especie de fracaso del ideal de comunidades de acogida y de algunos intentos de crianza infantil comunitaria, es decir, fuera del ámbito familiar.

En 1909 surgen en Israel los primeros kibutz o comunas agrícolas, luego también urbanas (kibutzim), y durante muchos años hubo la costumbre de que los niños vivieran todos juntos, separados de sus padres, en la casa de los niños.

Hoy en día, los niños viven con sus padres en todos los kibutzim y luego los hijos se separan de estos centros y de su familia en un acto llamado de rebeldía. Por otra parte, como parte y consecuencia de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, en diversos lugares hubo intentos de crianza de niños en colectividades y, por las circunstancias, separados de sus padres, fue el caso de un grupo de niños españoles exilados en México. La cuestión es que la utopía comunitaria como tal, entendida como separación radical entre padres e hijos, fracasó, quedando manifiesto que la función de la

²⁸⁴ Lacan, Jacques, *Intervenciones y Textos 2*, Manantial, Argentina, 2010, pp 55, 56, 57.

familia conyugal seguía siendo dominante como organización de parentesco ideal para la crianza de los niños. Lacan, en estas dos notas, no trata de la familia en tanto mito sino en lo que respecta a su funcionalidad.²⁸⁵

La familia sin importar su forma tradicional o contemporánea con diversidad de vínculos, etc., tampoco funciona como ideal de crianza, pero nos interroga el funcionamiento cuando cumple (o no) con hacer posible el nacimiento de lo humano en tanto hablado y sexuado por vía del cruce de deseos. Aun en las casas de acogida, “los nidos” de las instituciones gubernamentales, los psicólogos dan testimonio de que los niños “fantasean”, “se inventan” una historia previa que fue familiar y que es ese invento el que les da consistencia imaginaria, encaminada a lo simbólico y a dar soporte a lo indecible de su experiencia. Así, la institución daría soporte a la familia imaginada pues se convierte en el lugar donde “cuentan” su historia fantaseada.

La segunda cuestión que se nos plantea a los analistas que recibimos a un niño en análisis es en relación a los diagnósticos que anulan lo particular en él.

La pregunta para los psicoanalistas es si se puede avanzar hacia un territorio que vaya más allá del diagnóstico psiquiátrico o de los supuestos “límites” de los psicólogos: “ese niño lo que necesita son límites” dicen los psicólogos una y otra vez. Se dice tanto que se generaliza y perdemos la oportunidad del encuentro con el niño en su particular modo de expresar lo que le ocurre.

¿Podemos ir más allá de la psiquiatría y la psicología?

Pensemos en los niños que llaman hoy “hiperactivos” (o con Trastorno por déficit de atención con hiperactividad) y a los que hay que medicar porque si no son “insoportables” para las escuelas convirtiéndose en una “vergüenza” para sus padres.

...

Pienso en Augusto, un niño de 7 años que está en tratamiento conmigo desde hace algunos meses y que al principio entraba como un remolino al consultorio, destruyendo y aventando juguetes, riéndose pero sin relación a nada de lo que ocurría, entrando y saliendo a abrazar a su madre, apapachándola bruscamente y sometiéndola a una cercanía insoportable (para ella). Este niño vivía castigado y lo echaban

²⁸⁵ Matallana, Luisa M., “Presentación de Dos notas sobre el niño de Lacan”, http://www.lituraterre.org/Iletrismo-Dos_notas_sobre_el_nino-de_Jacques_Lacan.htm, Colombia, 2007.

siempre de todas partes: de casa de los familiares, de las escuelas, en fin, se hacía echar de todas las relaciones.

Al principio lo acompañaba fuera del consultorio de donde él salía intempestivamente en cualquier momento del juego para abrazar a su madre, pero luego comencé a decirle “aquí te espero”... también si iba al baño yo indicaba “te espero”. Insistí con esta frase también al final de cada sesión, porque me parecía que algo en su padecer indicaba que nadie lo esperaba.

Sigo el trabajo de Donzis para decir que un psicoanálisis con un niño que llaman “hiperactivo” requiere de cierta espera por parte del analista. Hay una tendencia a descargar la pulsión sufriendo y haciendo sufrir al cuerpo, sufriendo y haciendo sufrir el enlace familiar. La pregunta es si puede transformarse una escena que permita la espera frente a la exigencia de la descarga de la pulsión.

Con un niño hiperactivo lo que vemos es “una continuidad sin discontinuidad” dice esta analista, una excitación sin corte. “El Otro no ofrece anclaje para el corte, son niños que están en lo intemporal del proceso primario enteramente”.²⁸⁶

Partiendo de ahí, podemos redimensionar si existe una clínica de la pulsión en la niñez que tienda, a través del juego, a la construcción o la inscripción de un rasgo que permita la espera del deseo, en vez de la inmediatez de la descarga.

No será ni educando, ni informando, ni estudiando, ni medicando; sino jugando, como dice Dolto, el juego del deseo. Ahí en ese terreno entra la clínica de niños, que es contemporánea desde hace más de un siglo pero que al mismo tiempo no se adapta a las exigencias ideales de nuestro tiempo.

➤ Sexualidad en el acto analítico

Augusto no sólo es “hiperactivo” según sus maestras, sino que lo trajeron a verme porque se hace pipi en la cama por las noches, es rebelde y no tiene amigos, está muy solo. Al principio intenta “pegarse” a mi con su cuerpo y yo le propongo jugar con papel, tijeras y resistol, en vez de pegarnos nosotros. Augusto está obviamente excitado por una madre que lo ama pero que intenta controlarlo hasta con el olfato. Ella cuando el niño está dormido en su cuarto, sube la escalera y antes de llegar al final huele y dice “ya se hizo pipí”. Y efectivamente Augusto se hizo pipí casi todos los días.

²⁸⁶ Donzis, Lili, *ibid.*

Augusto resuelve algo de la pulsión en este síntoma.

Después de algunos meses de “espera” y de cierto desconcierto en el tratamiento, Augusto comienza a jugar. Sobre todo empieza a esconderse en el jardín que antecede mi consultorio. Se esconde y yo pregunto a la madre: “¿no vino Augusto?”... Luego sale y me da la sorpresa de su presencia. Yo me alegro y así comenzamos la sesión. Pienso que es este fort-da el que inaugura su análisis, pues inaugura la separación sin dejar atrás la alienación al Otro.

En una ocasión Augusto se cae en la calle antes de llegar al consultorio; se pone a llorar tanto que yo lo escucho desde lejos. Entra con su madre llorando como un nene muy pequeño. Piden permiso para ir al baño y mientras la madre le lava la mano soy testigo de una escena donde la madre avergonzada por el escándalo intenta hacerlo callar, lo ridiculiza y le ordena que se calle. Ella necesita que se calle y Augusto llora más. Se queda conmigo desconsolado. Le pregunto cómo se siente del brazo y levanta los hombros; le digo “¿te vendamos el brazo?” sonrío y dice, “no, se enoja mi mamá”, “¿qué dirá tu mamá si llega y te ve con el brazo vendado?” pregunto; para mi sorpresa Augusto hace voces feas, ensaya respuestas, juega. Versiona al Otro. Luego se levanta la camiseta y hace como que se venda el brazo, dice “ya estoy mejor”. Augusto pasó como dice Ricardo Saiegh, de Hitchcock a Hegel²⁸⁷; es decir del suspenso real que se paraliza en el enojo de la madre a la dialéctica del Otro en movimiento con su deseo.

En el terreno del análisis Augusto va inaugurando otro cuerpo, un cuerpo no para controlarlo sino un cuerpo que se puede esconder, se puede caer, vendar, etc., un cuerpo con el que jugar.

En otro momento, llena con resistol las palmas de sus manos y de las mías; cuando se seca el pegamento saca unos moldes finitos de nuestras palmas. Augusto ahora dibuja, cuenta historias, platica de una niña que le gusta, tiene un amigo, etc. Comienza a aparecer frente a mi mirada como un niño “más grande” dice él. Yo lo veo haciendo metáfora del cuerpo o inaugurando un cuerpo que se teje en lo simbólico.

En una sesión con Augusto me dice que vamos a jugar a las paradojas: un personaje va al pasado para avisarse a si mismo que lo van a asesinar en el futuro. A pedido mío

²⁸⁷ Traigo a cuenta la propuesta de Ricardo Saiegh que dice que por momentos se trata de escoger entre Hitchcock y Hegel. Interpreto que se trata del suspenso de sentirse frente al peligro inminente; o la posibilidad del movimiento al historizarse.²⁸⁷

Entre Hegel y Hitchcock, se puede o bien “re-abrir la causa” de la sexualidad y la estructuración metafórica; o bien, cerrar el camino con el narcisismo inamovible.

me explica que las paradojas son así: “mira por ejemplo si yo voy al pasado y mato a mi abuelo entonces yo dejo de existir y si dejo de existir no puedo matar a mi abuelo...”

Las coordenadas del caso se van abriendo pues la madre me había hablado de la coincidencia en el tiempo de la muerte de su padre y el nacimiento de Augusto: abuelo y nieto se insertan así en una paradoja del deseo materno. La madre cuenta que al verlo nacer, creyó ver a su propio padre.

Si algo le alegra a la madre es ver el parecido que Augusto tiene con el carácter alegre de su padre. Pero ahí, donde ella ofrece alojamiento, él se revela porque él no es su abuelo al tiempo que no puede dejar de serlo un poco.

...

He aprendido mucho con Augusto. Este paciente tiene razón: se trata de cuerpo y tiempo; de *paradojas de la existencia*²⁸⁸ anudadas a la sexualidad y al tiempo entre padre e hijo de la madre; paradojas entre deseos que atraviesan generaciones y diferencia sexual. Es importante que sepa que él no es su abuelo aunque la madre extraña a su padre; pero más importante lo que me dice: que él no es sin su abuelo, que tendrá que atravesar esa existencia del abuelo en la madre para nacer. Esa es su paradoja.

Augusto juega mucho a las paradojas y el tratamiento continua en curso de tal modo que me vuelve a poner a prueba: me pide ya no venir para que venga su hermano mayor que *tiene miedos*. Le contesto que no, que si él estaría dispuesto por ejemplo a dejarme a su perrita “Tisha” a quien él adora y comprarse otro perrito. Se ríe y dice que no. Entonces le explico que yo tampoco estoy dispuesta a intercambiarlo a él por su hermano. Podemos buscar otro analista para el hermano. Me pide varias veces lo mismo y yo mantengo mi posición. El efecto de esta intervención es que Augusto se reafirma en algo que le es propio aunque ame a su madre, a su hermano, a su abuelo y a su padre.

Retomamos nuestras coordenadas en el Edipo: Pasar de la “excitación sin corte”, de la “pulsión perversa-polimorfa idealizada”, del síntoma martirizante a la pregunta por el

²⁸⁸Este es un concepto de Saiegh que resuena en el caso mismo.

deseo del Otro entre generaciones, es pasar a un tiempo del tejido edípico. Habrá que pasar por el Otro, por el Edipo, para construir un lugar singular.

¿Dónde está el padre de Augusto?, aparece el padre de su madre por supuesto, pero ¿y el padre? El personaje del padre ha pedido venir a hablar conmigo, cuando antes se quedaba lejos aunque amable. Veremos qué lugar pasará a ocupar en este drama.

Con un niño como Augusto que a veces llaman hiperactivo o con enuresis lo que vemos es “una continuidad sin discontinuidad”. Un cuerpo excitado y un Otro que no ofrece amarre o detención para el corte del tiempo deseante. El enlace durante el análisis transforma la sexualidad y aparece un nuevo amor (en transferencia) que permite la creación de un lugar absolutamente propio pero no sin la familia.

Nada en la vida del paciente será igual a partir de que el analista se introduce como agente del discurso del Otro. Si esto ocurre, la brújula para el sujeto será un saber de lo peculiar de su gozo enlazado a la pregunta por el deseo del Otro.

➤ **La familia desordenada. Puntuación crítica del libro de Roudinesco²⁸⁹**

Al cortarle la cabeza al rey, ... la Revolución decapitó a todos los padres de familia.

Balzac

A pesar de ser históricamente excluidos del entorno familiar, en las últimas décadas los movimientos gays y lésbicos han conseguido en diversos países la otrora imposible legalización de la unión de las parejas homosexuales y la adopción. La pregunta que salta a partir de estos hechos es: ***por qué este deseo de familia*** cuando, por poner un ejemplo, en los años setentas, Foucault o Deleuze, definían la homosexualidad como “...una gran ruptura libidinal en la sociedad” o “uno de los puntos de surgimiento de la energía revolucionaria deseante...”. ¿Por qué entonces, este deseo de familia?, ¿por qué este deseo de normatividad de las antiguas minorías perseguidas? y por otro lado, ¿por qué la feroz respuesta de los conservadores frente a esta intención de los marginales de someterse al orden familiar?

Al parecer ambos bandos coinciden en el miedo a la posible desaparición de la familia y con ello *el terror al fin del padre, a un naufragio de la autoridad o a un poderío ilimitado de lo materno*, a la anulación de la diferencia sexual, etc. Esta es la interpretación que hace la autora y de la que hemos tomado distancia proponiendo que este terror o temor, es parte intrínseca del mito paterno.

Marginales y conservadores se sitúan así en el texto de Roudinesco frente a un supuesto trastorno de lo familiar que acompaña nuestra época y que amenaza con la descomposición de la autoridad a partir de una cierta “declinación paterna”. La familia desordenada: *monoparental, homoparental, recompuesta, deconstruida, clonada, generada artificialmente, atacada desde dentro por presuntos negadores de la diferencia de los sexos*, ¿qué lugar le deja a un padre? y sobre todo: ¿qué transmite en relación a la condición deseante?

²⁸⁹ Algunos apuntes a partir del estudio de Elizabeth Roudinesco, Ver: Roudinesco, Elisabeth, *La familia en desorden*, Anagrama, Barcelona, 2004.

Elizabeth Roudinesco acude a la historia de la familia y señala que a partir del siglo XVIII se fueron dando transformaciones que cuestionaban el pretérito poder patriarcal, que ponían en duda al antiguo *Dios padre*:

La familia como la organización más sólida de la humanidad, universalmente basada en el intercambio y la prohibición del incesto ha pasado por distintas *etapas* que han terminado, según ella, por desacralizar la figura del padre.

Etapas:

- *La familia tradicional*: sometida totalmente a la autoridad patriarcal, monárquica y de derecho divino; aseguraba la transmisión del patrimonio y por lo tanto los casamientos se arreglaban de acuerdo a las circunstancias familiares y la determinación paterna.
- *La familia moderna*: como un receptáculo de la vida afectiva (finales del XVIII). Se funda en el amor romántico y en la libre elección. Valoriza la división de trabajo entre los cónyuges. El hijo es un sujeto y el Estado interviene en la educación.
- *La familia contemporánea* (1960...) *o posmoderna*: se funda en la liberación femenina y la unión es por un periodo de extensión relativa; con ello la atribución de la autoridad se vuelve problemática.

Así también, con respecto al ejercicio de la paternidad, se pasó históricamente del padre del derecho romano donde lo importante era el gesto de reconocimiento del hijo y ninguna otra cosa, a un padre atrapado entre la designación de la madre y las pruebas de laboratorio. El poder del padre se trasladó aparentemente a las manos de la madre y los hijos pasaron de ser hijos del padre a ser hijos de la madre. Por nuestra parte más que atribuir los hijos a la madre, proponemos la pregunta: ¿Qué es un padre y una madre en este nuevo contexto?

El “peligro” de “la declinación paterna” se articula con el miedo a la irrupción de la femenino cuando La Mujer ha sido, y es, *la encarnación del exceso, la muerte, el incesto, el salvajismo, el canibalismo, la gran amenaza para el género humano, etc.*

De ahí que tanto la emancipación de las mujeres, la consideración de los niños como sujetos, o la inclusión de los “invertidos” en la vida social constituyan parte de la angustia sobre la posible “disolución del poder del padre” y el advenimiento de la

locura cultural. Las tendencias en lo social como respuesta a este miedo van de la promoción de tiranos hasta el intento criminal de borramiento del otro (de lo Otro).

En negativo y desarrollado a nivel de fantasía de destrucción, de nuevo se articula el padre y la mujer. Habría un padre tirano que podría “controlar” la sexualidad femenina al que se le solicita su presencia, no un padre simbólico que acompaña el paso por cierta angustia frente al gozo de una mujer, sino al poder que pone burkas a las mujeres.

...

Contando con este devenir familiar ¿qué lugar ocupa “**la invención freudiana de la familia edípica**”? Cuando Freud propone el Edipo, es decir, el tema del parricidio y el incesto como universal ¿*está condenando al psicoanálisis a enunciar una elección de amor “normal”* para ratificar el poder del padre? ¿se suma el psicoanálisis a las manifestaciones de angustia frente al quebranto de la figura paterna y la abolición de la diferencia?, ¿se propone el psicoanálisis “salvar al padre” de la “destrucción de la mujer”?

Para Roudinesco, *Tras perder su aureola de virtud, el padre (...) da una imagen invertida de sí mismo, en la que se deja ver un yo descentrado, autobiográfico, individualizado, cuya gran fractura intentará asumir el psicoanálisis a lo largo de todo el siglo XX*. Freud (y después Lacan) será capaz de reconocer esta angustia sin sucumbir en ella; será capaz de darle una vuelta de tuerca al pensar el Edipo como elemento constitutivo indispensable de la subjetividad:

Es posible plantear la hipótesis de que Freud reinventó el Edipo para responder de manera racional al terror ante la irrupción de lo femenino y la obsesión por la borradura de la diferencia sexual que habían embargado a la sociedad europea de fines del siglo, cuando se extinguían en Viena el poder y la gloria de las monarquías imperiales. Con la ayuda del mito reconvertido en complejo, Freud, en efecto, restablecía simbólicamente las diferencias necesarias para el mantenimiento de un modelo de familia cuya desaparición en la realidad se temía. En síntesis, atribuía al inconsciente el lugar de la soberanía perdida por Dios padre, para hacer reinar en él la ley de la diferencia: diferencia entre las generaciones, entre los sexos, entre los padres y los hijos, etcétera. De tal modo, el tirano de la antigua tragedia... se transformó, en la pluma de Freud, en un sujeto culpable,

aferrado a su neurosis y condenado a no ser ya sino el hijo de su madre y el rival de su padre.

Culpable, hay que puntualizar, no del acto, sino del deseo; es decir, culpable de tener un inconsciente.

Retomando la concepción freudiana de la ley del padre, Lacan hace del *logos* separador una función simbólica, una función del lenguaje y si bien retoma la función paterna, lo hace por medio de un significante: *el del Nombre-del-Padre*.

Por otro lado, frente al temor que responde al fantasma del “asalto” de lo femenino el psicoanálisis, freudiano y lacaniano, abren con distintas consecuencias, una serie de preguntas destinadas a alojar la insistencia de la diferencia sexual.

Aún así para el psicoanálisis sigue vigente la pregunta sobre la crisis del orden simbólico en la familia en tanto responde de un mito o de una fantasía inconsciente: ¿No es acaso con estas interrogaciones abiertas con las que recibimos cotidianamente a cada paciente?, ¿no es acaso en relación al lugar del padre y el deseo de una mujer sobre lo que versan los síntomas y los tratamientos clínicos en cada psicoanálisis por lo menos alguna vez?

El sujeto a través de los hilos que se tejen en el vínculo familiar, construye una identificación compleja.

¿Qué lugar hay para el psicoanálisis ante este requerimiento del sujeto frente al desorden imaginario de la familia actual y por venir?

➤ Hacerse hijo

...Y es que habrá que mover mucho el cuerpo para extraerlo de ese templo envolvente de la madre que sin tocarnos nos baña en un riego continuo de palabras, nos teje un mundo de representaciones que conforman mi piel y mis entrañas y es mi cuerpo de sujeto una mentira si no me quedo “asujeto” por el borde que sea al escollo del cuerpo de mi madre.

Ignacio Gárate

El rabino solía decir: “los nietos son una bendición para aquellos que no mataron a sus hijos”.

...Y yo ahora pienso que los hijos son una bendición para los que no mataron a sus padres.

Ricardo Saiegh

Dice Ignacio Gárate que el psicoanálisis ha llegado a confundir “la necesidad de matar al niño o retoño del deseo de la madre en nosotros mismos con la ilusión de matar o de romper con la tiranía del deseo de una madre como si nos pudiésemos destejer el cuerpo de las palabras con las que nuestra madre lo meció, lo armó: ¿Qué quedaría al cabo?”²⁹⁰

Por nuestra parte diremos para precisar, que algunas veces los analistas o terapeutas frente a la caída de referencias ideológicas sobre los roles paternos, abusan de lo imaginario y de ciertas coordenadas de la teoría analítica en relación al Edipo, para hacer una crítica excesiva a la figura de la madre. Como si se tratara de romper con la madre de la realidad y no de situarse en relación al deseo desde otra perspectiva.

La relación con la madre, con su cuerpo, con sus objetos, su amor y su odio, funda al sujeto en tanto sexuado, en tanto hablado y le hace un cuerpo de palabras que despoja la inmediatez del cuerpo biológico, todo esto ocurre más allá de la voluntad del hijo o de la madre y de sus conciencias. Pasa más bien en una transmisión cuerpo a cuerpo

²⁹⁰ Garate, Ignacio, “Modernidad y posición filial” en Matinas, José Miguel (Coord.) “Lo político y el psicoanálisis: el reverso del vínculo”, Biblioteca Nueva, España, 2008.

del deseo inconsciente de la madre, del lugar que su hijo viene a ocupar sin que ella se de cuenta y de lo que cada hijo pesca y adopta.

Lo que Gárate mismo llama “matar al retoño del deseo de la madre en nosotros mismos” ¿qué significa? Para nosotros tiene el sentido de que por lo menos algo en el deseo de la madre quede vedado para el niño y para ella misma, que lo que quiere ella aparezca como enigma en vez de presentarse como certeza de que quedaría satisfecha con el hijo y que sea capaz de desear más allá de su hijo.

Pero incluso en la molesta y pesada queja de algunas mujeres, de algunas madres; se asoma algo de la verdad de la castración, pues la madre apunta someramente a otro objeto que no es su hijo. Si la madre dice: “tu padre no me amó” o “tu padre no volvió”, etc., introduce al niño en la duda: “¿quiere que sea yo quien ocupe ese lugar, que sea yo quien la ame?” O “¿le hace falta lo que mi padre fue para ella y yo no puedo colmarla?” La duda lo lanza a la neurosis pero lo salva de ser tragado por la madre-dragón. Es necesaria la introducción de un tercero entre la madre y el hijo, o un cuarto entre la madre, el hijo y el falo que salve a ambos del enredo imaginario y de la angustia.

Pero la función paterna no hace que desaparezca la relación con la función materna²⁹¹. Más bien le hace posible un re-encuentro en otro orden, sin tanto peligro para el sujeto. Para “a-sujetarse” como dicen Gárate y Marinas (en términos leoneses) con algo del cuerpo de la madre, con un “escollo” del cuerpo de la madre, hay que implicarse con un límite peligroso que nos haría naufragar y al mismo tiempo algo a lo que asirse para desear. En el mismo cuerpo de la madre habría ya un límite y un deseo primitivos que incluyen la distancia y el anhelo. Quizás desde ahí, la madre incluye al padre.

La pregunta por el deseo de ella, estará en juego constantemente para un obsesivo bajo la forma de la angustiosa cuestión de “¿qué quiere de mí?, ¿qué quiere que yo sea?”. O la asunción fantasmática de “quiere comerme”. ¿Qué hace posible dar otro paso en el deseo más allá de la eterna pregunta o la fantasía angustiosa? Algo de la función tercera, del intermediario, o de la palabra de la madre en referencia al mundo en el que ella se compromete, abrirá la puerta. Decimos a veces: la función de padre, la metáfora paterna.

²⁹¹ Cabe la pregunta de si hay o no propiamente función materna. Sostenemos que sí, y con ello decimos que la maternidad no se reduce a un gozo inmenso, sino al cuidado, a la respuesta al llamado, a la ternura y la erotización del mundo para el hijo.

Isidoro Vegh cita a Lacan en el seminario de Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis:

...Posición-límite que nos permite aprehender que el hombre no puede gozar su situación en un campo que sería de conocimiento reencontrado más que al haber antes llenado hasta el límite donde, como deseo, él se encuentra encadenado. El amor, del cual parece a los ojos de algunos que nosotros hemos procedido a su rebajamiento, no puede plantearse más que en este más allá donde de entrada él renuncia a su objeto. Es también lo que nos permite comprender que todo abrigo donde pueda instituirse una relación vivible, temperada, de un sexo al otro necesita la intervención –es la enseñanza del psicoanálisis- de este médium que es la metáfora paternal²⁹²

No es la presencia física de un padre lo que soluciona para el sujeto su fantasía de ser tragado, sino que cumpla con su deseo la función mediadora.

La relación con el padre para un hijo puede tomar el relevo de lo que lo angustia: “Sufro por no ser un hombre totalmente íntegro como mi padre” decía en el diván un analizante, al mismo tiempo que contaba sus peripecias con la policía, con los inspectores, con los representantes de la ley en general. Este analizante sufría de un miedo constante de estar fuera de la ley. Su fantasía era que lo encerrarían y sería la *vergüenza de su padre*, aunque sus “delitos” eran más bien faltas administrativas en el negocio.

Entre la “total integridad” de su padre y él se impone “la vergüenza del padre”. Él se sueña encerrado con tal de solventar la imagen del padre “total” al mismo tiempo que se compromete a que su padre quede des-integrado en la vergüenza. En este ser “la vergüenza del padre”, se identifica con su propia madre que siendo una mujer de origen humilde e ignorante es siempre “la vergüenza de su padre” en las reuniones sociales. Él siendo niño era testigo silencioso de cómo el padre callaba a la madre: “mejor no hables frente a la gente”. Fue la madre también la que sufrió en la realidad un encarcelamiento injusto: Cuando el analizante era un adolescente, la policía se llevó a su madre que en ese momento estaba atendiendo el negocio familiar (el mismo que ahora él administra). Habían denunciado al padre falsamente por comercio de drogas y al no encontrarlo a él se la llevaron a ella. El asunto se arregló pronto pues la madre era inocente pero el evento quedó como una huella imborrable para el hijo.

²⁹² Vegh, Isidoro, <http://www.efba.org/texto-detalle.asp?idarticulo=1333> visto el 10 de marzo de 2014.

¿Qué quiere decir que se identifica con la madre y la vergüenza del padre? Que busca por esta vía algo del deseo del padre. Por la vía sintomática o imaginaria intenta encontrar la verdad del deseo que ha de tejerse en los tres registros.

...

Desde la perspectiva del análisis, el niño que “ha realizado el duelo del Padre ideal podrá dejar a sus padres y hacer una alianza en otra parte, dentro de su *propia* generación, según la ley del deseo”.²⁹³

En el transcurso del análisis se despliega la historia de la sexualidad de los padres en tanto acontecimiento que promovió la vida deseante. Poco importa lo biológico o si se fueron o se quedaron, si fueron “buenos” o “malos” en sentido estricto; lo relevante es lo que queda de ese “encuentro” entre los padres. Pero no se trata de que el análisis propone que los padres “se quieran”, sino de indagar más allá de los hechos, ¿qué quieren?

Caroline Éliacheff declara que “Cualquiera que sea la naturaleza de los actos cometidos por sus padres, un niño puede construirse dentro de la ley, con la condición de que conserve el orgullo de haber sido concebido”.²⁹⁴

Para el analizante que estaba entre la “integridad” y la “vergüenza” como los polos paterno y materno, lo que queda fuera es la ley del deseo, es decir el deseo del padre por la madre. Ese padre exitoso y firme no daba noticias de su deseo. La vergüenza intentaba abrir el campo deseante. En México (no sé si en España) suele llamarse popularmente “las vergüenzas” a los genitales. Un padre Sin-vergüenza o Con-vergüenza por la madre, lo traducimos a un padre sin sexualidad y sin deseo o con un deseo del que se avergüenza. De este modo adviene una vida vacilante para el hijo que está sometido al ideal inamovible, salvo si él representa la vergüenza del padre. En su neurosis el analizante apuesta al sacrificio ante el peligro de un padre desintegrado: “que me metan a mi a la cárcel”.

No es sólo el deseo de la madre como enigma, es también el deseo del padre el que queda interrogado por el sujeto. Al analista le tocará explorar la condición sexuada del advenimiento del sujeto en su historia para re-lanzarlo a las posibilidades de su deseo. Diremos que la función paterna no la lleva a cabo ningún individuo, sino que

²⁹³ Ibid, p. 65.

²⁹⁴ Citada por Julien, *ibid*, p. 78.

ha de tejerse con la función materna y lo que este analista propone como “las funciones de hijo”.

En el análisis se investiga: Qué es un padre, qué quiere una mujer y también, ¿qué es ser hijo?

Hay para Gárate una “necesidad de la posición filial para salvar al padre”. Se refiere a dos acontecimientos: su lectura del evangelio de Juan y una frase de un analizante suyo.

El paciente de Gárate pronuncia esta frase casi al finalizar su análisis: “¿qué difícil es hacerse hijo!”... El analista por su cuenta escuchó en un lapsus del analista: “¿qué difícil es hacerse padre!”... Ciertamente que estaba en juego la historia del propio analista pero, no están desfasadas la frase y el lapsus.

“Hacerse padre” en referencia a ¿qué es un padre?, que es un tema recurrente en algunos análisis e indispensable pero no ocurre sin primero “hacerse hijo”. Esto tiene la connotación de que nada en una familia es “natural” y que el sujeto está implicado en el esfuerzo de construcción del tejido con los otros del Edipo. Pero además hacerse hijo en un análisis es una operación conjunta con un padre y una madre, no con las personas completas, no con los personajes “buenos” o “malos”, sino con las funciones y sus relaciones con los objetos de deseo y con la ley; es decir con lo que hace estructura.

Si el sujeto no se inscribe en algo de la cadena que lo precedió será difícil que encuentre el enlace a la continuación de su deseo. Cuando decimos inscribirse en “algo”, ese “algo” hace referencia a lo que puede ser un rasgo primordial, o al enigma de lo real. De otro modo se puede forcluir, se puede de-negar o simplemente negar por vergüenza el origen y el pasado, pero eso tendrá consecuencias sintomáticas.

La filmografía del cineasta húngaro István Szabó da cuenta de ello. Especialmente en la película de 1996, “Sunshine” donde los hijos intentan negar su condición de judíos y su apellido, convirtiéndose al catolicismo y cambiándose el apellido. Al parecer la famosa “joven homosexual” de Freud había pasado por un proceso similar como muchos otros judíos que intentaban asimilarse a la Viena de esa época para no ser rechazados en su asenso social²⁹⁵. En la época muchos casos así intentaban salvar la vida frente al poder nazi.

²⁹⁵ Rieder, Ines; Voigth, Diana: “Sidonie Csillag. La joven homosexual de Freud”, EPEL, Buenos Aires, 2004.

Algo de la cadena generacional o la genealogía es lo que hace de soporte simbólico a la locura de fecundar, parir, criar, envejecer, morir y dejar, por fin, el mundo a los otros.

Si se tratase sólo de un padre imaginario o ideal o tirano, habría que matarle como hicieron los hijos en el mito de Tótem y Tabú.

Vegh dice que si Edipo mató a su padre es porque este era un padre que no le daba paso.

Edipo, horrorizado cuando el oráculo le dice “vas a matar a tu padre y a acostarte con tu madre”, creyendo que la huída lo salvaría, va justamente al lugar donde va a realizar su destino. ¿Qué sucede?: en el camino Edipo se encuentra con un carro que no lo deja avanzar, y con toda la soberbia el señor del carro le dice al cochero “avanza”. Lo pisa a Edipo, éste mata al cochero, luego derriba al señor que, arrastrado por los caballos, muere. Este señor era Layo, su padre. El mito nos está diciendo que Layo no es que tuvo un mal momento y quiso matar a su hijo, es un padre que no le abre camino a su hijo, que rivaliza con su hijo, que no lo deja pasar.²⁹⁶

Para que el asunto no termine en tragedia, diremos que se trata, como pensaba Freud de encontrar la identificación con el padre. No de “ser” como el padre, sino de encontrar algo que en vez de obstaculizar todo el camino, acompañe la relación con lo imposible.

²⁹⁶ Vegh, Isidoro, Síntoma, Sinthome, Nombres del padre, Imago Agenda, Argentina, 207: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=212>

➤ **Identificación con la polis: *Del padre en sí al padre en su contexto.***

Se trata de ese vuelco en que el sujeto se percata, muy simplemente, todos lo saben, de que su padre es un idiota o un ladrón según los casos, o simplemente un pobre tipo u ordinariamente un vejestorio, como en el caso de Freud. (...)

...Y precisamente porque Freud amaba a su padre le fue necesario volver a darle una estatura, hasta darle esa talla gigante de la horda primitiva.

J. Lacan 29 de junio de 1960

Partimos de la pregunta que atraviesa el texto de Miguel Marinas *Lejano como un padre, lo político después de Lacan*²⁹⁷; texto con el que intentaré dialogar:

¿Qué tiene que ver el padre que en términos políticos y jurídicos ha perdido autoridad, con el padre de la constitución del sujeto del inconsciente?; ¿qué tiene que ver lo que en psicoanálisis decimos nos hace “sujetos deseantes”, en relación a las transformaciones sociales del vínculo entre padres e hijos?

La cuestión es planteada insistentemente en el medio intelectual²⁹⁸ que acusa al psicoanálisis de contribuir a un familiarismo capitalista, antiguo y caduco; de aportar elementos a un tradicionalismo que forma parte de la política del biopoder. Se escucha a algunos analistas argumentar a tono, diciendo que ya no hay Edipo en psicoanálisis porque el Edipo responde únicamente a los intereses de la familia pequeño-burguesa de la época de Freud, ó, igualmente se dice que ya no hay padre en psicoanálisis porque a todos los padres les cortaron la cabeza junto con la cabeza de Luis XVI.

No se sabe si el psicoanálisis mismo surge en un intento de “rescatar” algo del padre “caído”, pero en todo caso, aunque el psicoanálisis en Freud y en Lacan, tiene como

²⁹⁷ Marinas, Miguel, *Lacan y la comunidad de lo inconsciente. Ensayos de ética y política*, Mar por medio, Argentina, 2011, p159.

²⁹⁸ En algún momento la crítica (o el diálogo crítico) estuvo a cargo de Foucault y Deleuze entre otros y muy recientemente se suman textos de Roudinesco, Tubert, Butler, Tort, que retoman la cuestión...

eje central al padre, en ningún caso propone el sometimiento al paternalismo, ni al autoritarismo, ni al patriarcado. Se trata de otra cuestión que intentaremos desplegar. Las aportaciones del texto de Miguel Marinas apuntan a subrayar lo que está argumentado de diversas formas en el psicoanálisis, pero que no siempre tiene efectos claros ni en el trabajo del análisis mismo, ni en la relación del psicoanálisis con las nuevas condiciones sociales:

- Primero: que el padre siempre ha estado “tocado de un ala”. Desde los tiempos del mito, el padre es de distintos modos falto de completud: *es cojo (Lábdaco), zurdo (Layo) ó de pie inflamado (Edipo)*. El padre que supuestamente “decae” en los últimos tiempos, es un padre que aunque en antes estaba revestido de paternalismo autoritario, ha sido siempre un padre carente. Esta insuficiencia que ha acompañado al padre “desde siempre”, ¿de que se trata, para nosotros, sino de que desconoce su propia verdad (su identidad)?: el padre es quien no puede responder **por él mismo** ni reconocer que es, él también, ese animal que *andaré al atardecer a tres patas*. Para Freud el enigma planteado a Edipo hace referencia a la mortalidad y a la sexualidad. El padre está en déficit porque envejece y muere, pero sobre todo porque desea. Curiosamente es su deseo, su falta, lo que lo funda como ley para el sujeto: En el seminario de la angustia apunta Lacan: “El mito de Edipo no significa más que esto –en el origen, el deseo como deseo del padre y la ley son una sola y la misma cosa. La relación de la ley con el deseo es tan estrecha que sólo la función de la ley traza el camino del deseo. El deseo, en cuanto deseo por la madre, es idéntico a la función de la ley...”²⁹⁹
- La segunda cuestión aportada por el psicoanálisis y recogida en el texto de Marinas es, que para el psicoanálisis no se trata **del padre en si**, sino (como en lingüística cuando hablamos del signo), **del padre en su con-texto**. Es decir, el padre que sólo tiene sentido en relación a lo que se puede urdir con lo que le rodea: el padre en tanto personaje que prepara los hilos para tejer con el deseo de la madre (y con la presencia de los hijos). El padre en su contexto, sería siguiendo a Lacan, la palabra del padre que sólo *se amoneda* en el decir de la madre: *en el feliz caso, aquél donde la madre quiere, con su pequeña cabeza,*

²⁹⁹ Ver: Lacan, Jacques, “La angustia”. En El seminario, tomo X, Paidós, Buenos Aires, 2006.

*proferir algunos cabeceos*³⁰⁰. Propongo, para no sumarnos a la ideología de la sumisión femenina, que da igual que los cabeceos sean de arriba para abajo o de lado a lado. El caso es que algo de lo que “dice” el padre hace cabecear a la madre.

- Siguiendo el texto citado: A través de la función simbólica entre los padres, la condición de hijo se vuelve la del **extranjero**, o, más radical la del exiliado, expulsado de modo violento –de la naturaleza, de la madre, de lo especular, etc-: La presencia de un padre en su contexto promueve el tránsito indispensable del sujeto que va de lo conocido a lo desconocido, de lo que se *crea saber del otro*, al Otro vedado a la significación absoluta; de la certeza a al deseo; de la supuesta fusión, a la perplejidad; del narcisismo a la sexualidad. La propuesta es analizar cómo se va *de Un padre al Otro* en este viaje³⁰¹.

El despliegue del estudio, no del **padre en sí**, sino del **padre en su contexto**, lo podemos enlazar con el seminario de investigación que se llevó a cabo en la Fundación Psicoanalítica / Madrid 1987³⁰² en los años 2009 y 2011, en relación a “**Las estructuras familiares**”.

Si la tarea psicoanalítica es pensar la estructura es porque hemos renunciado a cierto tipo de descripción de los objetos en sus atributos individuales ó sus propiedades aisladas y, en cambio, abordamos los vínculos no aparentes entre los elementos. Como en el ajedrez, sabemos que el valor de las piezas depende de su posición en el tablero, de la posición de las otras piezas y de las reglas del juego.

Investigamos pues, las relaciones, los vínculos, los “montajes” de la novela y el mito, las reglas del juego y los modos de lo que contribuye a *la transmisión de la condición humana (o no)*. Afirmamos, de entrada, que no es nunca un asunto individual, ni de personajes, ni realizado en lo inmediato; sino un asunto de lenguaje, incluso

³⁰⁰ Lacan, 19 de marzo de 1974.

³⁰¹ Alfredo Eidelsztein habla, siguiendo a Lacan, de *la oposición entre el sujeto entendido como condición imprescindible dentro de una relación de inmisión con el Otro, versus el goce proveniente del Uno del cuerpo, sin Otro*. “La ética del psicoanálisis II”.

³⁰² <http://www.fundacionpsicoanalitica1987.org/>

matemático³⁰³, donde el padre es un elemento que funciona como operador (negociante).

Parafraseando a Ricardo Saiegh y retomando una clínica de nudos, decimos que *un padre se anuda con una mujer que desea un hijo; que un hijo se anuda a un padre que desea a la madre y una madre se anuda a un hijo que lanza una pregunta por su padre. En la misma tónica, decimos que una mujer se anuda con un hombre que insiste en su deseo y que, a su vez, un hombre se anuda a la relación entre una mujer y un enigma*. En esos anudamientos está lo que abordamos con el término de “nombre del padre”.

Un fragmento de RSI muchas veces citado aborda el tema. Dice Lacan: *Un padre no tiene derecho al respeto ni al amor, más que si (...) está (...) père-versement orientado, es decir, si hace de una mujer el objeto a minúscula que causa su deseo. (...) Poco importa (que el padre) tenga síntomas si añade a ellos (...) que su causa sea una mujer que él se haya conseguido para hacerle hijos y que a estos, los quiera o no, les brinde un cuidado paternal...*

El padre es quien sólo puede **articularse** (para decirse y para posibilitar el movimiento) en el deseo que se anuda con la **diferencia sexual y la diferencia generacional**: a la mujer la hace el objeto de su deseo y a los hijos les cuida: es decir, no los hace el objeto del deseo; en cambio son todos efecto de un enlace.

¿Diferencia sexual, diferencia generacional y prohibición del incesto son entonces nombres del padre?

...

Retomo la puntuación del texto de Miguel Marinas que enmarca este apartado:

a. El padre tocado de un ala

No se deja de hablar de la decadencia paterna. Hilvanando caída y contexto deseante diré que el déficit del padre consiste, precisamente, en que depende de un texto más allá de él: depende de la palabra de los otros, del deseo, de la diferencia sexual, de la prohibición del goce, de la cultura, de los hijos, de las mujeres y de los hombres. Por

³⁰³ Esta idea la desarrolla en la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987 Javier Frere

más que en otro tiempo, el padre tenía otro estatuto social, estuvo siempre tocado de un ala, de una pierna, de un lado o de un pie³⁰⁴. Su andar no es firme.

Cito a Daniel Paola: *Cuando se dice entonces de forma precipitada que habitamos una época en la que el nombre del padre se encuentra en decadencia, se está nombrando un efecto. El paternalismo, esa tendencia discursiva que sostenía al padre todo poderoso como líder y que incluso llegó a tener ejes antinómicos en la ideología, al parecer ha declinado. (...) Ningún pater familiae es más efectivo que cuando sabe que su nombre cae como cualquier nombre (...)*³⁰⁵.

“Ningún padre es más efectivo como cuando sabe que su nombre cae”, porque entonces ha renunciado a ser el padre primitivo descrito por Freud (y desplegado por Lacan para pensar la lógica de la sexuación).

Para el psicoanálisis *Otro padre* y la ley nacen después de que el padre de la horda, el que no tenía límite (o quizás déficit), es asesinado por los hijos y luego, -comido-incorporado por ellos. Desde 1913, para los analistas se trata de *la política* de la renuncia a la tiranía pero también de lo indispensable de la ley que inaugura el deseo. Si podemos equiparar al padre en sí con el padre primitivo y al padre en su contexto con lo incorporado por la sociedad de los hermanos, el que hace lazo social, cabe la cuestión:

¿Será como dicen los sociólogos de la mano de algunos psicoanalistas, que vivimos un momento de declinación paterna al tiempo que emerge el padre del gozo? O ¿Será que el padre que vemos “caer” al vuelo una y otra vez en todos los tiempos y en todas las familias es **el padre en sí** más que **el padre en su contexto**?

Dice Lidia Alazraqui: *Cuando se habla de debilitamiento del lugar del padre parece más preocupado a referencias ideológicas que sostienen roles imaginarios; desde el psicoanálisis el padre revela el lugar del nombre del Padre no entraña una cuestión de cantidad, de más o de menos, está o no está, lo cual no ahorra nada de los*

³⁰⁴ Vale la pena retomar la lectura que hace de Edipo, Jean-Joseph Goux, como mito de investidura real fracasado, en tanto que el personaje apuesta por la inteligencia, la razón y la individualidad más que por el cuerpo, la lucha y la relación con otros. Edipo, para este autor “es la figura prototípica del filósofo que rechaza los enigmas sagrados para instaurar la perspectiva del ser humano y del yo”

³⁰⁵³⁰⁵ Daniel Paola: “¿Decadencia del padre?”, en *Psicoanálisis y Hospital*, vol. 15, Número 30, Buenos Aires, 2006, pp. 43-47

*avatares neuróticos. Ese nombre estará a cargo del sujeto, en cada contingencia donde advenga para él la posibilidad de un acontecimiento*³⁰⁶.

Subrayamos que el nombre esta a cargo del sujeto, no del individuo y que el acontecimiento es el anudamiento. Se trata, siguiendo el texto de Lidia, de lo inapelable e indispensable de cierto vínculo, siempre enigmático y singular, con el Otro: ninguno puede nombrarse a sí mismo, ni siquiera el padre.

...

Aún así, cabe la pregunta por el lugar del psicoanalista que, contando con que el padre ha de caer en lo imaginario, ha de enfrentar “las vicisitudes de su época”.

Si el Edipo es la articulación de *la identificación sexual, identificación generacional e identificación con la polis*³⁰⁷; entonces el inconsciente y la polis son ambos efectos del padre muerto (del padre en sí muerto) y de la sexualidad posible como efecto del asesinato, es decir, del padre simbólico. Sin embargo, el malestar persiste, el malestar cultural, persiste siempre. ¿Cómo operamos con esa articulación?

Les propongo el siguiente rodeo clínico: ¿qué tiene que ver lo que pasa en el consultorio de un psicoanalista con lo que pasa en su entorno?, ó, ¿qué tiene que ver el padre en tanto formación inconsciente con las de-formaciones de la autoridad y el poder en lo social?

...

Escucho a una paciente a la que el día anterior le hicieron uno de los llamados “Secuestros Express” que realizan algunos grupos de la delincuencia organizada. Mi paciente cuenta que estaba sentada al lado del coche junto a su novio fumando un cigarro después de una clase de francés (a unas cuadras de mi consultorio) cuando se acercaron tres individuos con pistolas diciendo “¡ya valió madres cabrones, súbanse!”. De ahí en adelante, todo es golpes, violencia verbal, cambio de coche a una camioneta, retiros de efectivo en bancos, amenazas y finalmente abandono de la pareja en una zona marginal (tuvieron suerte porque no fue a más).

Yo, en medio de la adrenalina (dos pacientes anteriores ese mismo día me habían contado historias violentas) intento tejer las posibilidades de interpretación y pienso

³⁰⁶ Alazraqui, Lidia, *Intrincaciones: familia y sociedad*, Revista “Psicoanalítica”, no. 13: “los complejos familiares”, Buenos Aires 2009 p. 28 (las negritas son mías).

³⁰⁷ Ver: Saiegh: “resusitación del tejer existencial”:

http://www.fundacionpsicoanalitica1987.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16:res-ucitacion-del-tejer-existencial&catid=4:ricardo-saiegh&Itemid=10

en que el novio se quedó mudo mientras ella hablaba con los asaltantes: “a mi novio le acaba de dar un pre-infarto, ¡por favor no lo alteren!”, “tranquilos vamos a colaborar, pero no pierdan la calma”. Me llama la atención que ella defiende al novio y calma a los hombres incluso bajo estas circunstancias. No alcanzo a decir nada porque ella cuenta que la callaron de un golpe. La descripción del golpe cierra en ese momento la apertura de una pregunta por su posición subjetiva. ¿cómo la voy a bombardear yo con preguntas ahora? Por si fuera poco, ambas, paciente y analista, hacemos un silencio para dejar que pase un helicóptero de la policía federal o del ejército que nos impide seguir hablando (desde la famosa guerra contra el narco soportamos a los helicópteros de los federales y al ejército encapuchado por las calles). Podía no ser nada importante en otro momento pero ahí se introduce el ruido con angustia.

Por lo menos la paciente vino a verme y habló de lo ocurrido. Por lo menos la analista escuchó.

Me di cuenta que ese día salí de la consulta mirando para atrás constantemente, con miedo de estar en la calle. Sumo a todas las precauciones que ya tengo en mi vida cotidiana, la de no quedarme platicando **nunca** afuera del coche.

Aunque Guadalajara sólo muy recientemente comienza a ser uno de los lugares críticos de la violencia de la mal llamada “guerra contra el narco”³⁰⁸, reconozco que ese día hice la cuenta del miedo: En la Clínica de Atención a la Familia del DIF (Desarrollo integral de la familia) en Zapopan, donde coordino las prácticas de orientación psicoanalítica, los practicantes tienen que enfrentar los relatos de parientes desaparecidos o los relatos de la entrega de dinero (droga), etc; los practicantes tienen prohibido dar sus datos personales (teléfono, apellido) porque se ha de evitar que corran peligro frente a las dimensiones de la violencia social.

La universidad se replantea los programas de intervención comunitaria y psicológica después de amenazas, actos violentos y el asesinato de uno de sus alumnos.

¿Qué psicoanálisis en estas condiciones?, ¿qué padre opera en esas condiciones?

...

³⁰⁸ Hasta 2012 se contaban 136,000 muertos por la guerra contra el Narco. Al día de hoy hay 30,000 desaparecidos. Javier Sicilia decía: *Vivimos la exacerbación de la violencia “legítima”, el tejido social desgarrado por la codicia y el terror ciudadano... ¿qué hacemos con los huérfanos, las viudas, los padres sin hijos?, ¿qué hacemos con los padres asesinados por buscar a sus hijos desaparecidos?... en 2011 aparecieron 23 cadáveres de jóvenes en medio de la ciudad de Guadalajara con un mensaje de amenaza para las autoridades y los otros grupos de la mafia. Y recientemente el 26 de septiembre de 2014 desaparecieron 43 estudiantes en Iguala, Guerrero a manos de la policía.*

Hemos aprendido por las noticias a tener miedo de estar cerca de los militares o los policías federales en la calle. En principio porque son objetivo de los narcos (y además porque sinceramente no son de fiar³⁰⁹). Por eso cuando veo algunos me alejo. Salgo de una sesión con un niño de 8 años que viene a consulta hace 6 meses. Es un niño inteligente, simpático y alegre, pero que es agresivo con los compañeros, incontrolable para los maestros y para sus padres que, siendo muy cristianos, dudan de si su hijo es “malo”; Aldo sufre diversos miedos y fobias, en especial le dan pánico los animales, desde que, según me dice: “un gato lo mordió”. El tratamiento marcha bien, le gusta hacer historias del diablo y de “superhéroes contra malos”. Este día que relato, lo felicité pues hizo un personaje que no era “ni bueno ni malo”, le digo, “¡qué personaje tan interesante!; ese tendrá que ir decidiendo cada vez qué debe hacer en vez de ser siempre lo bueno o siempre lo malo”, corto ahí y salgo a acompañarlo afuera, donde están sus padres. Ya en la calle, vemos pasar un convoy del ejercito, le digo con susto que entremos de nuevo, y él me contesta “¿por qué?” al tiempo que sale corriendo y les dice: “¡adiós, adiós!” alzando la mano y dando unos brinquitos. Los militares le contestan con las manos y mi paciente voltea con una sonrisa y me dice: “como los del consultorio” en referencia a unos soldaditos con los que juega algunas veces.

Sé que esos soldados no son como los del consultorio, pero Aldo me recuerda el lugar de la ficción y del juego en la cura frente a la agresión y el miedo “reales”. Este niño me recuerda mi trabajo como psicoanalista. No sé si a todos los analistas les pasará, pero constantemente son los pacientes los que me recuerdan mi función que implica sostener un espacio para la elaboración, como diría Saiegh, *reabriendo la causa*.³¹⁰

Pensé a partir de este incidente que de algún modo, (en este país más que en otros, eso sí), estaremos frente a la impotencia y al estancamiento que paraliza las posibilidades dialécticas de historización, pero que no podemos renunciar a la simbolización³¹¹.

³⁰⁹ muchos grupos de narcotraficantes están constituidos por exmilitares: no se sabe hasta qué punto el ejército mismo está infiltrado o en colaboración con los carteles de la droga. Muchos han desaparecido en manos del ejercito y la policía más que en manos de los narcos.

³¹⁰ http://www.fundacionpsicoanalitica1987.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16:resucitacion-del-tejer-existencial&catid=4:ricardo-saiegh&Itemid=10

³¹¹ El poeta Javier Sicilia declaró después de la tortura y la muerte de su hijo que “el mundo ya no es digno de la palabra”, que “nos la ahogaron dentro” y sin embargo, conduce un movimiento de diálogo con el gobierno que ha resultado indispensable.

La violencia es paralizante y da mucho (mucho) miedo, pero la tentación es como en cualquier construcción fantasmática: quedar capturado. ¿No es el analista el que atraviesa esas escenas donde desde fuera se mira pegar a otro? El miedo también masifica en el goce y anula lo singular de cada historia.

...

De todos modos, siendo freudianos, no somos del todo optimistas: *cabe esperar que ... el Eros eterno, haga un esfuerzo para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente inmortal ¿Pero quién puede prever el desenlace?*³¹² Mientras tanto, seguimos trabajando.

...

Afirmar que hay decadencia del padre es aspirar secretamente a una *leyenda dorada* de un padre no caído (no comido), dice Miguel Marinas, o es, dice también, una especie de *pereza intelectual*. Pero el peligro de esta pereza o esta aspiración a la leyenda dorada de un padre sin falla es la tentación del totalitarismo familiar o social puesto que se promueve la renuncia a indagar en el deseo del Otro, en el misterio del Otro, en la diferencia del Otro. También los analistas podemos pensar que sabemos “exactamente” como debemos intervenir “en el lugar” “de un padre”.

Escucho a un analista en una charla donde sostiene que *lo único* que se hace en psicoanálisis es *prohibir permanecer en el goce de los padres*: lo que se traduce, básicamente para él, en sacar a los hijos de la cama de los padres. En su argumento todo el psicoanálisis queda reducido a eso.

Pone el ejemplo siguiente tomado de un paciente por el que lo consultan: “Un niño se hace pipi en la cama” el analista le pregunta qué le pasa; el niño responde que “un changuito” duerme en la cama de su mamá, y que “una bruja” lo miró a él “así” (por el rabillo del ojo) y “lo asustó”. El analista averigua que el niño duerme con los padres y que cuando estos hacen el amor la madre mira por el rabillo del ojo para ver si su hijo está despierto o dormido. La intervención *exclusivamente* consiste en que el analista le dice al niño: “esa cama es también de tu papá” y “tienes que sacar al changuito de la cama de mamá porque si no, también lo va a mirar la bruja”. Según dice el analista, el síntoma de mojar la cama, desapareció.

³¹² Freud, Sigmund, “El malestar en la cultura”, OC, XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1998, p140

Me queda un cierto asombro y desconcierto por varios días. Voy repensando el argumento de este analista: el psicoanálisis se reduce a eso: lo que llamamos “la función del padre”, dice, no es más que el momento en que el paciente habla al analista y el analista “prohíbe quedarse en el goce de los padres”. Es irrefutable, claro que el analista aporta un hueco para la palabra y claro que hay que salirse de la cama de los padres. ¿Pero qué diferencia hay entonces entre la educación y el análisis?, ¿entre la pastoral y el análisis?, es muy impactante este analista y definitivamente “cura” a sus pacientes, pero me pregunto si intervenir prohibiendo rigurosamente no es también aspirar a **un padre en sí**.

Pienso en el niño y en el síntoma que desapareció. Supongo que lo que hace función simbólica no es sólo la prohibición “saca al changuito de la cama”, sino que, efectivamente, el niño puede hablarle al analista del “changuito, la bruja y la pipí...”, construir un cuento, un montaje, unos personajes, un relato, un mito. Como dice Karina Glaberman nos interesa el mito por su “...*virtualidad de producir distintas versiones, modularlas en la escritura de una historia que no condene al sacrificio, al amor al Padre, de Dios, del Uno*”³¹³. Y si el niño puede sustraerse un poco del goce del Uno, producirá versiones.

¿Qué padre y qué contexto del padre armó este chico al construir los personajes de un changuito y una bruja que lo asusta con su mirada?

Abro la pregunta: ¿El analista ha de acompañar al niño en el despliegue de dichas versiones, o es que se prohíbe y luego el niño versiona en su vida y por su cuenta?

Como el síntoma cedió, y el psicoanalista en cuestión no continuó el tratamiento, no sabremos más, pero para la práctica, caben las preguntas.

b. de Un padre al Otro.

Dice Karina en su texto: *El semejante que sobrevive a la lucha a muerte con el yo acompaña en este tramo en la escritura de la historia, el de librarse de la creencia en este padre de la exaltación, en este padre imaginado sin falla, paso que el neurótico*

³¹³ Glaberman, Karina: *Familia y fraternidad. La caja de música*, texto inédito de circulación interna de la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987

*no se presta fácilmente a franquear. El semejante oficia barquero ayudando a trasponer la creencia que la novela desmiente*³¹⁴.

Partimos entonces de la idea de que para acceder a un padre que acompañe cierto acceso al deseo habrá que matar y comerse al padre primero (Tótem y tabú), es decir, habrá que hacer un duelo por un padre que pide amor incesantemente, o por un padre terrible, un padre sin déficit, un padre al cual hay que salvar, en fin, un padre sin su contexto.

*Al reintroducir al padre muerto, no se trata de reintroducir la persona del padre, sino su valor simbólico y el de su palabra, y por lo tanto su deseo. El deseo de Freud, el analista.*³¹⁵

La pregunta es cómo, en el análisis, se va de un padre amado (al grado de que se le ha dado la talla del padre de la horda) a un padre que promueve el exilio a otras tierras, otros escenarios, otras culturas, otros discursos donde desear y (pro)crear con los otros.

Se trata de ir del padre en sí, el padre de la horda, al padre en su contexto, al padre de la sublimación.

...

Concluamos que si resulta que desaparecen los padres porque la humanidad se dedica a la reproducción por vía de la clonación, quizás habrá otro nombre que no será “el nombre del padre”; o quizás diremos “llamamos *nombre del padre* a esta función porque antiguamente había padres y de ahí se deriva nuestro término”; pero si es este u otro nombre, será de todos modos aquello que promueva el acceso a la diferencia, a lo desconocido más allá del ideal y la creencia y por supuesto, más allá de la repetición exacta del adn.

Dice Lidia A.:

... puede considerarse al psicoanálisis como el contrapunto de lo que suponemos en la familia, donde lo conocido, lo que se cree saber del otro, la expectativa creada por lo que se desea del otro y la ilusión de compartir los mismos objetos, sostenida ésta en las identificaciones, impiden el desacople dificultando la singularidad que las marcas de goce imprimen en un sujeto como anclaje para la circulación del deseo³¹⁶.

³¹⁴ *ibid*

³¹⁵ Zafiroopoulos, Markos, Lacan y Lévi-Strauss o el retorno a Freud, (1951-1957), Manantian, Buenos Aires, 2006, p. 63.

³¹⁶ Alazraqui, *ibid*.

La intervención del análisis irá hacia la circulación del deseo: de Un padre al Otro, de la religión del Padre a la fundación del nombre del padre.

Coincido con quien piensa que el psicoanálisis debe preguntar éticamente por el deseo y también por la diferencia: *¿ha actuado usted en conformidad con el deseo y con la diferencia que lo habitan?*

Si algo se responde será porque lo singular del deseo y la diferencia sólo se entienden con el padre en “su contexto”, con el padre “tocado de un ala”.

Cabrá entonces también la pregunta: **¿Ha sabido usted hacerse hijo de un padre tocado de un ala?**

➤ **Identificación anudada: No pasa sino por los otros**

Hace tiempo que me viene a la cabeza un fragmento del texto de Lacan, *El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma*. Se trata de un recorte que se investiga desde antes de que yo participara de la Fundación Psicoanalítica / Madrid 1987; y que sin embargo flota en el aire en los seminarios de esta asociación de analistas a la que desde 2007 pertenezco.

Este es el fragmento del texto de Lacan: ... *si bien en esta carrera tras la verdad no se está sino solo, si bien no se es todos cuando se toca lo verdadero, ninguno sin embargo lo toca sino por los otros...*³¹⁷

¿Cómo podemos entender esto? Tal parece que si hay una verdad singular y diferente para cada sujeto, en psicoanálisis ha de ser construida en un acontecimiento que precisa de más de uno. Es decir, que como los tres presos de los que habla Lacan, no se puede establecer el juicio sobre lo propio sino pasando por los colores y los movimientos de los otros. Ningún preso puede salir en libertad por sí mismo.

Según Ricardo Saiegh estos tres prisioneros *son como los tres hilos que luego de trenzarse por seis cruces alternados conectan con sus cabos de origen (nudo borromeo): ... así, tras la apariencia de que cada uno reencuentra su hilo inicial, palpita la identificación en la diferencia...*³¹⁸

Para el psicoanálisis si los sujetos están presos, lo están con respecto a una estructura que se funda en una lógica de trenzado colectivo.

Si el sujeto no se entreteje con el deseo que le viene de los otros, ó, más propiamente: del Otro, no habrá más que una lucha por el puro prestigio. No habrá más que sufrimiento en demasía.

Por ello, frente al mal de amores, frente a las quejas de *lo que no me dieron, lo que me quitaron, lo que me merezco*; frente a la demanda de certeza o de compensación, y frente al exceso de lamentos sobre el hecho de que la vida no hace nunca todo lo que uno quiere; el psicoanalista no puede dudar en proponer el alivio que vendrá dejando

³¹⁷ Lacan, Jacques, “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”. En Escritos 1, Siglo XXI, México, 1998, p. 201

³¹⁸ Saiegh, Ricardo, “La verdad por existir”, en La cuestión de la verdad y la transmisión del psicoanálisis, Editorial Visión Libros, Madrid, 2009, p. 42

de pensarse de modo aislado, la operación que se efectuará después de asumir que si se es blanco, es porque los otros también lo son o lo fueron. Se trata de ir más allá de lo individual:

El progreso de Freud, su descubrimiento, está en su manera de estudiar un caso en su singularidad

¿Qué quiere decir estudiarlo en su singularidad? Quiere decir esencialmente que, para él, el interés, la esencia, el fundamento, la dimensión propia del análisis, es la reintegración por sí mismo de su historia hasta sus últimos límites sensibles, vale decir, hasta una dimensión que supera con mucho los límites individuales. (...) Lo que revela esa dimensión es el acento en Freud, en cada caso, pone en puntos esenciales que la técnica debe conquistar, lo que llamaré situaciones de la historia.³¹⁹

Pero todo esto no puede ser dicho o enseñado como se enseñaría una clase teórica en la Universidad. Propongo leer algunos fragmentos de testimonios sobre el recorrido por un análisis:

Una analista escribe³²⁰:

Mi primer encuentro con el análisis me sirvió para librarme de terribles angustias enlazadas a un destino siniestro. No es poca cosa y estoy agradecida.

Pero para encontrarme con **lo duro y lo vivo** de la castración, tenía que cruzar el mar del Otro.

El encuentro con mi segundo análisis fue un desconcierto radical. Para mi sorpresa este analista no hacía concesiones, ni tampoco se mostraba complacido con mi relato... no gozaba, ni le interesaba gozar con los recuentos de mis "hazañas" y mis pasiones. No le interesaban tampoco mis quejas ni mis grandes sufrimientos y desilusiones. Se limitaba a preguntarme amablemente por las razones y motivos de mi compañero: ¿por qué hace él esto o aquello?

He de decir que los primeros meses salía de su consulta muy desorientada, pensando: "este analista ni me escucha, ni me deja asociar libremente, ni me hace caso, ni le importo"... y sin embargo volvía cada sesión a encontrarme con ese otro, blanco de mi historia, que el analista señalaba situándolo no en las grandes preguntas sino en lo más cotidiano y que en ese entonces me parecía demasiado corriente, ya sabido y hasta cierto punto intrascendente, pero diré ahora, después del golpe, absolutamente cercano y fundamental.

En este otro tiempo del diván se trataba de enlazarme al Otro tachado, al Otro que se encarna cada día en ese al que uno le

³¹⁹ Lacan, Jacques, El seminario, Libro 1, Los escritos técnicos de Freud, Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 26 y 27.

³²⁰ Testimonio inédito

dice "buenos días, buenas noches, ¿vienes a comer?, ya rompí la fuente, ¿me das un beso?, y también, qué cabrón y que sangrón eres..."

La posición de ese analista que insistía vez por vez en interrogarme sobre los movimientos mínimos de ese otro, lo había convertido en un misterio absoluto que quizás antes no miraba por temor a la incertidumbre. Mejor pensar que uno ya conoce al de al lado, que no hay sorpresas, que es un otro yo y no un Otro absoluto.

No es que lo familiar fuera lo más extraño, sino que lo supuestamente conocido era ahora excepcional. Con las interrogaciones en el análisis sobre lo más habitual, el viaje a los misterios comenzó: ¿cuál es el deseo de ese Otro? ¿cuál es el deseo del Otro?; ¿no es esa también la pregunta por el propio deseo?, ¡Cuánto tiempo había esperado para hacerme esa pregunta!

Me descubrí un día pensando: hay entonces un más allá de la pura insatisfacción quejumbrosa de una mujer: hay la interrogación por el Otro.

La ética del analista consistía en que, sin tregua, operaba hacia el reconocimiento del deseo y se alejaba en cada sesión, comenzando por la primera, del deseo de reconocimiento.

...

¿No implicará este pequeño recorte del testimonio algo parecido a lo que para Freud va del narcisismo al apuntalamiento, del narcisismo a la sexualidad?

Diremos que, en este testimonio hay un instante para percatarse del otro, un tiempo para preguntarse por el deseo del Otro y un momento para asumir lo inapelable de ese lazo en el deseo singular. Soy entonces blanco.

...

Hago propia la afirmación de Saiegh de que antes del análisis lo que predomina es un *yo que piensa que puede realizar su deseo de modo absoluto, de una sola vez y aisladamente: cuando en el análisis, sabemos, se construye por partes, en distintos tiempos y refiriéndose a los otros*³²¹.

Sin anudamiento de la verdad a partir del Otro, hay, repito, sufrimiento en desmesura: "No se alcanza la propia verdad, sino por los otros"...¿acaso no solemos decir que la psicosis es algo *des-atado*? y ¿no son los neuróticos expertos en arreglar todo en el silencio o en el pleito sin dirigir una pregunta al otro?

Así, el sujeto para el psicoanálisis es: transitivo, transindividual y transgeneracional.

Lacan insiste en este aspecto en distintos momentos; en el 55 lo dice así:

³²¹ Notas tomadas en el seminario de investigación de la Fundación Psicoanalítica de Madrid 1987.

El análisis consiste en hacerle tomar conciencia de sus relaciones(...) con todos esos Otros que son sus verdaderos garantes, y que no ha reconocido. Se trata de que el sujeto descubra de manera progresiva a qué Otro se dirige verdaderamente aún sin saberlo...

¿No es acaso esto de estar anudado con los otros, lo que piensa Freud cuando postula el Edipo? No se alcanza la verdad sino por los otros.

Es el deseo del padre, no su consistencia Ideal sino su deseo, lo que acompañará al hijo en su propio trayecto subjetivo: La brújula que tiene el sujeto para sostener su propio deseo es también el deseo que lo precedió, y, al análisis le toca orientarse por esa vía de un Otro deseo.

Es indispensable decir todo esto porque a veces pareciera que a los analistas se nos olvida que para el psicoanálisis la sexualidad es fundamental y que las generaciones se enlazan en el deseo sexual. Entonces: ¿qué deseo nos antecede y cómo nos ligamos a él?, ¿qué color llevamos en la espalda?, ¿qué color llevan nuestros padres?, ¿qué color nuestros hijos?, ¿qué color nuestro compañero o compañera? ¿No son estas preguntas que se despliegan en un psicoanálisis?

...

Otro analista escribe en su intento de transmitir la experiencia del análisis:

Al principio ... el sufrimiento que nos lleva al análisis nos ayuda a renunciar a los síntomas, a menudo con mucha rapidez. Parece como si fuese fácil; a veces, va tan deprisa que parece cosa de brujas. Luego, cuando llega el silencio, es otra cosa.

Un día te das cuenta que "decirlo todo, todo lo que se te ocurre", no equivale a decir cualquier bobada.

Así se fueron secando mis sermones quejumbrosos...

A veces pensaba que la autoridad de mi padre me podía aniquilar, otras, el alcázar de mi madre la volvía irrisoria...

Pero para reconciliarme con la huella de un linaje tenía que aceptar un mundo de límites

Reconstruir una historia en un análisis... no es lo mismo que inscribirse como sujeto en una genealogía.

Los ultrasonidos de quejas quieren abrir una oquedad. Lo malo es que puede ser un precipicio...

si no perforamos al yo... Seríamos el único, cautiva la mirada en un ideal, capaz de vivir de verdad una relación con el deseo: el único hecho hombre -o la única que se hace mujer-, el único que sabe interpretar su propia verdad, y por supuesto, el único que es analista. Sería como haber conseguido una

escultura de sí, un sueño de superhombre sobre un fondo de moral estética...

Pero existe en el análisis un más allá del Yo fuerte, que funda una relación con lo simbólico. Este más allá inscribe el deseo en un proyecto de vida concebido como una pregunta constantemente planteada a propósito del otro y de su diferencia.³²²

...

De este otro recorte podemos destacar un instante de silencio para dejar de quejarse, un tiempo para pensar que el padre se calmaba frente a la madre y un momento para incluirse en esa genealogía del deseo que plantea la pregunta a propósito de la diferencia. Soy entonces blanco.

El efecto del anudamiento con los otros, no será de felicidad entera y eterna, sino quizás de confianza en que el Otro desea más allá de la demanda, es decir que le hace falta, pero no pide que lo completen; y en que el sujeto desea a su vez ese deseo, es decir, vive a través de la oquedad en el Otro que lo constituye y lo impulsa.

...

Por ello propongo acentuar el hecho de que un análisis no sirve propiamente para *zafarse o liberarse* de un amo como sueñan los rebeldes, en el sentido de hacerse autónomo e independiente, sino quizás para poder asumir por fin, que con la sexualidad uno no puede solo y que si nos dirigimos a la incógnita del Otro es también por ser parte de un linaje deseante; ó, en otros términos: habrá que indagar si un análisis hace posible apropiarse de lo que le ha sido transmitido a cada uno en relación al deseo; si acaso el trayecto en el diván hace posible apropiarse de la herencia de la metáfora que a cada cual le corresponde. Está herencia es la herencia que incluye el enigma infinito de la causa alienada al Otro. Es la herencia del Edipo.

Más o menos esto pasa si pasa el psicoanálisis:

- a) si pasa, es decir, si ocurre que hay análisis.
- b) si pasa: es decir, si aprueba porque está bien fundamentado como práctica.
- c) Y si pasa, o sea, si se transmite la clínica entre los analistas como método de investigación.

³²² Gárate Ignacio, "La función simbólica de los pares en la formación del psicoanalista". En Costelade y otros: "Hacerse psicoanalista. Las formaciones de lo inconsciente", Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp 37-57. (el subrayado es mío).

Luego entonces, estaremos solos frente a nuestra verdad, pero no la alcanzaremos sino por los otros.

CAPITULO III: REPRESENTACIONES DE LA FILIACIÓN



Hasta ahora hemos hecho un recorrido por algunos puntos clave de la relación entre el cine y el psicoanálisis y sobre las implicaciones clínicas y teóricas de la obra de Freud y Lacan, con respecto al padre y al amor.

Sostenemos junto con estos autores que es necesario seguir pensando la articulación entre “la mujer” (aunque no hay La) y “el padre” (aunque tampoco exista propiamente el “EL”).

Hilvanar el amor, el deseo y el padre es una manera de re-pensar el Edipo, lo mismo que tejer lo que va de un padre a una mujer y viceversa es un modo de re-pensar la clínica psicoanalítica.

Ahora haremos un recorrido por algunas representaciones culturales –cuentos y documentales- que enlazan la filiación y el relato del deseo y el amor.

1. Entre Princesas, Padres y Bestias.



323

Volverse mujer y preguntarse qué es una mujer son dos cosas esencialmente diferentes. Diría aún más, se pregunta porque no se llega a serlo y, hasta cierto punto, preguntarse es lo contrario de llegar a serlo. Cuando su pregunta cobra forma bajo el aspecto de la histeria, le es muy fácil a la mujer hacerla por la vía más corta, a saber, la identificación al padre.

Jacques Lacan.

³²³ Fotograma de “La bella y la bestia” (La belle et la bête) dirigida por Jean Cocteau, Francia 1946.

Tomamos los cuentos a partir del seminario de Gerardo Gutiérrez en el doctorado siguiendo su investigación³²⁴. En el presente trabajo, los traemos también como inspiración al igual que el cine, es decir, como una producción de la cultura que permite una reflexión psicoanalítica y que proporcionan elementos para pensar la relación con el padre, la filiación y el deseo. En el caso de los cuentos que interesan en este apartado, se trata de cuentos sobre princesas, padres y bandidos (o la serie que hacemos entre bandidos, bestias, diablos, etc.).

Bettelheim en su famosa publicación sobre el tema pretende que en los cuentos se puede aprender mucho *sobre los problemas internos humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad...*³²⁵. Efectivamente puede encontrarse un modo normativo en los cuentos o en los mitos; sin embargo, contrariamente a este autor no pretendemos que existan soluciones “correctas, sino más bien, realización de diversas formas de metáfora sobre el acceso a la verdad del deseo y al amor sin calificarlas de correctas o incorrectas.

Hacemos nuestro el argumento de Italo Calvino quien apunta con gran pasión que:

los cuentos de hadas son **verdaderos** puesto que son tomados en su conjunto, con su siempre reiterada y siempre diversa casuística de acontecimientos humanos, una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos y conservada en la lenta rumia de las conciencias campesinas hasta llegar a nosotros; son un catálogo de los destinos que pueden padecer un hombre o una mujer, sobre todo porque hacerse con un destino es precisamente parte de la vida (...) la suerte común de verse sujeto a encantamientos, esto es, de estar determinado por fuerzas complejas e ignoradas, y esfuerzo por liberarse y autodeterminarse entendido como un deber elemental, junto al de liberar a los otros (...)³²⁶

³²⁴ Ver: Gutiérrez, Gerardo: “La interpretación en la cura psicoanalítica y sus condiciones de posibilidad: la asociación libre, la escucha analítica y la transferencia. Revista de Psicoterapia y Psicosomática”, Dialnet, España 1994, p 26: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4057855>

³²⁵ Bettelheim, Bruno, “Psicoanálisis de los cuentos de hadas”, Grijalbo, Barcelona, 1995. p. 11 (el subrayado es mío).

³²⁶ Italo Calvino, en “Cuentos Populares Italianos”, Siruela, España, 2001, (las negritas son mías)

Nos interesa la reiteración, la insistencia de ciertos temas; nos convoca que se transmitan por generaciones a través del tiempo; que los cuentos nos hablen de lo que nos determina aunque lo ignoremos y de cómo en cierto proceso arriesgado nos “liberamos” junto con los otros, de lo que nos estanca y nos detiene. Los cuentos son pues, una apuesta del funcionamiento de lo inconsciente y de un proceso de puntuación interpretativa sobre el destino.

Pensamos junto con Gerardo Gutiérrez, que los cuentos pueden aportarnos un cierto tipo de comunicación de lo inconsciente y que por lo tanto señalan ciertas vías para su interpretación.

Estando o no en un diván, se puede realizar lo que consideramos *escritura del inconsciente*. Curiosamente cuando Lacan aborda el problema de la ética, propone que ***el inconsciente es transportado por toda una literatura, por toda una imaginería, en la que vivimos, dice, en nuestras relaciones con la mujer.***³²⁷ Y sí, la literatura ha hecho de la figura femenina el constante enigma del deseo, de su estructura paradójica, de su exaltación y vaciamiento, en fin, de la tendencia que no encuentra exactamente su objeto. Lacan está pensando ese año en el Amor Cortés, pero lo que hay que resaltar es la frase: el inconsciente es transportado por la literatura y que se trata de la relación con “la mujer”. Por eso también Freud puede ir en su texto de Cordelia hacia Afrodita, Cenicienta y Psiqué, siguiendo los pasos de un mismo saber que se repite, que insiste en presentar una escena (una escena sobre la diosa muerte además).³²⁸ Además notemos que el padre del psicoanálisis pone en la secuencia a mujeres de la literatura, la mitología y los cuentos. Ahí en ese tesoro de huellas del inconsciente que es la literatura en todas sus facetas, están ubicados los cuentos populares, dialogando con cada generación y con cada sujeto el padecer de vivir frente al enigma de lo femenino.

A Freud estos cuentos se le propusieron como parte intensa del recuerdo infantil de sus pacientes; de ninguna manera como un modo para encontrar salidas “correctas” o “educativas”, sino como formas de figurar la angustia. Por ejemplo el lobo de “caperucita roja” y “el lobo y los siete cabritos” para el hombre de los lobos.³²⁹ Lo

³²⁷ Lacan, El seminario, libro VII, “La Ética del Psicoanálisis”, Paidós, Argentina, 2000.

³²⁸ Ver: Freud, Sigmund, “El motivo de la elección del cofre”, Ibidem, pp. 307-317.

³²⁹ Freud, Sigmund, “Materiales del cuento tradicional en los sueños”, Ibid. pp. 299-302.

que a los pacientes y a Freud como analista le planteaban los cuentos eran preguntas dirigidas a las construcciones posibles en un psicoanálisis.

Este camino requiere de una definición de inconsciente situada más en el nivel de la perplejidad que en el de las certezas. Cuando hablamos de inconsciente en psicoanálisis se trata precisamente de un territorio incierto que sin embargo dirige sus lanzas por vía del lenguaje y los significantes. El inconsciente es el sujeto interpelado por su relato.

Cómo podemos pensar los elementos de inicio en los cuentos de las princesas “encerradas” por su padre, o “atrapadas” por un ladrón. Y ¿qué lugar le damos al desenlace donde se liberan o vuelven al padre?, ¿cómo pensar las relaciones con los “bandidos”, “las bestias”, “los ladrones”, “el diablo”, etc.?

Un cuento hace el relato del deseo cuando las hijas se escapan del castillo para ir a buscar a los ladrones, cuando las princesas en vez de ser recatadas andan por ahí enfureciendo bandidos (“calentándolos” diríamos por la facilidad con que el enojo viaja a lo erótico y viceversa); y cortando manos y dedos para luego dar la miel para los labios enfurecidos del amado o para el puñal del esposo.

Interesa desenredar los enigmas que abren los cuentos populares para que su reflexión desemboque como en un psicoanálisis, en un destino a la vez propio y anudado al Otro.

Los cuentos de hadas son pues, verdaderos, como son verdaderos los sueños, los lapsus, los chistes, los dolores del cuerpo, como son en sí, asombrosamente verdaderas, algunas mentiras.

Entre los cuentos con autores reconocidos que replican otros de la cultura popular, encontramos el hermoso texto de “La bella y la bestia” en cuatro de sus versiones: “La Bella y la Bestia” de Madame de Villeneuve, Ediciones Anaya; “Belinda y el monstruo” (Montale Pistoiese) de Italo Calvino en “Cuentos Italianos”, Siruela, España, 2001; “El León y Angelina” de José María Guelbenzu en “Cuentos populares españoles” Vol 1, Ediciones Siruela, Madrid, 1998; y el filme del francés Jean Cocteau llamado “La bella y la bestia” de 1949³³⁰.

El cuento es conocido con variaciones en distintas versiones. Básicamente: Durante un viaje un hombre se pierde y termina en un castillo hechizado habitado por una bestia, que lo encarcela porque lo enfurece que quiso robarse una rosa del jardín. Para

³³⁰ En el libro de Italo Calvino hay un cuento que podría servir como una variación sobre este mismo tema. El llamado “los calzones del diablo”.

salvarlo, su hija menor se ofrece para quedarse con la bestia a cambio de la libertad de su padre. En el palacio, la Bestia trata a Bella con grandes atenciones y comienzan a hacerse amigos, hasta que Bella abandona el castillo para ir a visitar a su padre enfermo (en algunos casos muere) prometiendo regresar. Al retrasarse a su vuelta, la Bestia está a punto de morir de tristeza (en otras versiones se enfurece), y cuando Bella le encuentra así le confiesa su amor, terminando con el encantamiento que encerraba al príncipe bajo la forma de bestia.

Propongo que se trata en cada una de las versiones de **momentos de pase**. Por un lado tenemos a un padre que debe entregar a su hija, por otro a una hija que debe encontrar el amor fuera de casa, con el hombre *más extraño*: ya sea que se presente como un animal, un monstruo o una bestia frente a los demás; y, finalmente aparece el hombre que para convertirse en tal, debe ganar el amor de una mujer “bella”.

Para todos estos personajes la transición se juega nada menos que entre la vida y la muerte. Para todos, de igual forma, es **por la vía del amor**, por la que finalmente podrán abordar su transformación en algo nuevo.

Pensemos puntualmente:

a. El padre:

El padre de la Bella tiene una particular relación con su hija menor: está conmovido profundamente por ella y de ser posible la mantendrá siempre cerca de él. Constatamos en la experiencia clínica que el amor recíproco entre un padre y su hija tiene una fuerza especialmente densa que puede empantanar el deseo.

Si seguimos el hilo de la historia que nos convoca, resulta que esta hija es capaz de separarse de su padre sólo si ha sido amenazado de muerte. Dicha amenaza ocurre siempre en el mismo momento (eso sólo cambia un poco en la historia de Angelina donde no vemos el elemento de la rosa pero sí el de la amenaza). Es en el momento en que el padre corta una rosa para su hija (el momento del florecimiento metafóricamente hablando), cuando ocurre la inevitable separación. Igual que pasa en las plantas que se desprenden de las flores cuando ya ha pasado un tiempo.

Cortar la rosa modifica la historia y las relaciones de los personajes, algo en las relaciones queda irremediabilmente transformado: a partir de este momento, el padre

se verá obligado a despedirse de su hija como mujer o morir. Al cortar el padre la rosa, la bestia enfurece y quiere matar al padre.

Esto merece puntuación: en todos los casos hay un padre que **cae** en desgracia económica o que está amenazado de muerte, un padre que enferma o que muere. Como si fuera un caso de “Estudios sobre la Histeria” el padre es el tema de las asociaciones de algo que desfallece y la hija por distintas razones se encuentra postrada frente a su padre enfermo, cuidándolo.

Que una hija enfrente a un padre “caído”, conlleva el intento de salvarlo (Bella se queda en su lugar para cumplir el castigo, va hacia él cuando enferma, etc.). Este aspecto lo leemos como amor al padre, por supuesto y también como una identificación al padre.

Pero en el caso de Bella no se detiene ahí la historia sino que va hacia la Bestia y se despiden de su amado padre. Que Bella elija a la Bestia después de ver morir al padre es una especie de metáfora de que el padre (el ideal, el de la infancia, el imaginario o en otros casos el padre cruel) ha de “morir” para que ella pueda amar a un hombre.

Se trata de un paso al amor cuando se eliminó la creencia de posesión del padre. Pero ese paso no se hará sin el padre.

b. La Bella (o Bellinda o Angelina)

Esta es una historia además constituida por la ausencia de la figura materna. La madre aparece secundariamente sólo en la versión de “El León y Angelina”. ¿Qué lugar tendrá dicha ausencia? También acá encontramos ecos de los casos de las histéricas de Freud. Es como si las hijas descontaran a la madre en sus relatos. Una analizante que solía desarrollar alucinaciones dijo un día afortunado en el que más bien soñó: “Soñé que estaba en la playa y me casaba con mi papá”, la analista interviene: “¿Y su madre dónde estaba?”. No hay respuesta, simplemente no estaba.

La intervención apunta a que, sin la madre, estando a solas con el padre, es más difícil el acceso a la sexualidad como mujer.

Daniel Paola, psicoanalista argentino, dice que cuando se evoca el desamparo es por la existencia de la madre. Es curioso cómo las princesas suelen ser huérfanas, están solas, abandonadas, desatendidas, a veces indigentes o pobres y luego encuentran una posición distinta en el deseo.

Por vía del padre caído o muerto las princesas desamparadas se movilizan hacia algo distinto: Bella encuentra el amor en la Bestia.

...

Otro elemento son las hermanas envidiosas de Bella. ¿Qué envidia es esta que insiste como envidia en los cuentos y mitos: la madrastra hacia Blancanieves, las hermanastras a Cenicienta, la suegra a la bella durmiente, Venus hacia Psiqué? ¿Por qué sienten envidia las madres hacia las hijas cuando son las madres las poseedoras del objeto “padre” digamos? ¿Encontramos aquí una inversión de la envidia?

En el caso de la Bella el tránsito subjetivo va del amor al padre (amor que ella vive como incondicional) al amor por un hombre encantado, que la estremece, la atrapa y la fija con su mágica bestialidad.

La bella se enamora como luego le ocurrirá a algún personaje de Almodóvar, diciendo “Átame”. Es decir que es indispensable un enlace más allá de la voluntad, que tenga la consistencia de la declinación de la creencia en el padre ideal.

¿Con qué herramientas contamos desde el psicoanálisis para dar cuenta de un suceso como este? ¿Se trata del fantasma en tanto que sostiene la relación con lo más oscuro y ominoso del deseo – agregamos: del deseo del Otro-?

La bella se cae enamorada por aquello que no armoniza con su belleza (es decir con el significante que la constituye). Al mismo tiempo la bestia parece tocarla en lo más íntimo, en lo más secreto y así, ella puede ir del desmayo al ver a la bestia (en la película de Cocteau) al abrazo de su declaración amorosa.

Es en este aspecto donde especialmente el filme es abundante en metáforas: el castillo donde está encerrada la Bella es un castillo lleno de miradas, de espejos y de manos. La Bella sale corriendo, por ejemplo, desenfrenadamente al ver el movimiento hechizado y voluptuoso de las sábanas en la cama pero después cuando está a punto de perder a la bestia, ella regresa voluntariamente a esa cama.

Para ella, lo insoportable se vuelve deseable por vía de la mirada, por eso aludo al fantasma (\$\diamond a\$),

... el fantasma es el soporte del deseo, no el objeto... Esto se ve a las claras por la forma de libreto que asume, donde el sujeto, más o menos reconocible, está en alguna parte escindido, dividido, habitualmente doble, en su relación con ese objeto que las más de las veces tampoco muestra su verdadero rostro... Pero el objeto del deseo, en el sentido corriente, es o un

fantasma que es en realidad el sostén del deseo o un señuelo...³³¹.

Algo fija a la Bella al gozo de la Bestia y por si fuera poco, se transforma en amor. La bestia es la mirada pero en el trayecto del Edipo, se engarza con el amor.

La mirada en su escena fantasmática y el trayecto de una caída (la caída del padre imaginario) nos revela una pregunta: ¿Qué desea el Otro cuando la mira?

De la mirada al enlace con el deseo del Otro. Ese es el circuito de la pulsión que Lacan trabaja en el seminario 11: (...) *la pulsión (...) tiene que ir a que la conformen (...) en el campo del Otro*.³³² Si es pulsión en conjunción con el Otro, se trata de “hacerse ver”. Añade el psicoanalista francés: *¿No parece como si la pulsión, en esa vuelta al revés que representa su bolsa, al invaginarse a través de la zona erógena, tiene por misión ir en busca de algo que, cada vez, responde en el Otro?*³³³

En este ir hacia el Otro, en este llamado que ejerce la pulsión en su recorrido por el Otro, aparece la posibilidad del amor. De *hacerse ver* al amor hay un paso edípico necesariamente, el amor se aprende en lo simbólico de ese tejido pulsional.

...hacerse ver... Esto implica fundamentalmente actividad, en lo cual coincido con lo articulado por el propio Freud cuando distingue los dos campos, el campo pulsional de un lado, y del otro, el campo narcisista del amor, subrayando que a nivel del amor hay reciprocidad entre amar y ser amado, mientras que en el otro campo sólo se trata de pura actividad durch Seine eigene Triebe para el sujeto.³³⁴

Y parafraseando el lacanismo, solo pasando por el amor algo de este gozo de la pulsión accede al deseo. De otro modo se trataría de una pulsión sin enlace.

c. La Bestia

La belleza es aquel grado de lo terrible que todavía podemos soportar
Rainer María Rilke

³³¹ Lacan, Jacques, seminario 11 *ibid*, pp. 192-193

³³² *Ibid*, p. 196

³³³ *Ibid*, p 203

³³⁴ *ibid*, p. 208.

En la película, no sabemos por qué este hermoso príncipe se ha convertido en una bestia. Lo que sabemos es que en él conviven la belleza latente y la bestialidad manifiesta, la bondad y la furia, el anhelo y la soledad, pero el acento está puesto en lo terrible de su ser.

La metamorfosis que nos es presentada es la de una horrorosa animalidad en un amante.

De algún modo se intuye que este personaje nos entrega un texto sobre el amor en su relación con la belleza y la bestialidad y nos sitúa frente a la pregunta de si estos aspectos tienen o no un carácter dicotómico. Si son elementos en conflicto o si representan simplemente dos formas de continuidad en la pasión amorosa.

En cierto modo interroga la concepción platónica sobre el amor, donde según las palabras de Diótima en el Banquete o las de Sócrates en el Fedro, el amor es una elevación que se dirige hacia la belleza y la moderación.

Si, tal como lo pensamos en el análisis, el amor es una metáfora, la bestia queda situada como lo inconmensurable en el amor. Luego se viste de amor para convertirse en un hombre y dejar de ser bestial: atempera la relación con lo real y se hace poeta, de modo que le canta a su Dama con palabras, con regalos, con encantos, sin sucumbir a la hoguera de la carne. Sólo así, con cierta distancia cortés puede él soportar la mirada de la Bella. Este elemento de la mirada aparece subrayado en el filme de Cocteau: la Bestia no soporta la mirada de la Bella³³⁵ hasta que se hace amar. Con la bestia y su magia, estamos frente a un cuerpo sufriente que intenta signarse en esa insistencia de lo que no se puede (d)escribir de la presencia de una mujer, por lo demás, una mujer difícil de conquistar puesto que está enamorada del padre. Al mismo tiempo, se trata de que la bestia –es decir cualquiera con una pulsión– pueda crear una forma en la que le sea posible vivir la belleza bestial con lo adorable y angustiante³³⁶ del amor que abre la puerta al enigma del Otro.

Quien haya sentido algo parecido no dudará en plantear que se trata de una belleza bestial.

³³⁵ Como Eros pide también a Psiqué que no lo mire, aunque Eros era hermoso... esta exigencia de no mirar, es un elemento importante, porque hay algo insoportable en la mirada.

³³⁶ La angustia y la adoración son figuras analizadas por Barthes como constitutivas del discurso amoroso: *Las angustias están ya ahí, como el veneno preparado (los celos, el abandono, la inquietud) (...) el temor clínico al desmoronamiento es el temor a un desmoronamiento que ha sido ya experimentado*” Barthes cita en esto a Winnicott.. En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo, XXI, México, 1983.

Si la Bestia es lo real, la bella lo imaginario y el padre (en su ausencia) lo simbólico
El amor es lo que los anuda, tal y como Lacan pensaba el nudo borromeo: si falta uno
se sueltan todos.

Si seguimos con la claridad de que los cuentos son verdaderos, regresaremos a hacer
como indica Jean Cocteau; seremos ingenuos y disfrutaremos de los cuentos del
mismo modo que en la infancia:

Los niños creen lo que se les cuenta y no lo cuestionan. Creen
que coger una rosa puede causar desgracias en una familia.
Creen que las garras de una bestia humana asesina echan humo
y que esta bestia se avergüenza cuando una joven vive en su
casa. Creen otras miles de cosas ingenuas. Lo que les pido es un
poco de esta ingenuidad y para darnos suerte a todos, déjenme
decirles unas palabras mágicas, el “ábrete sésamo” de la
infancia: “Érase una vez...”

Érase una vez la pulsión que encontraba su suerte en la oquedad del deseo del Otro.
Érase que lo terrible se enlazaba con la belleza. Érase que se era que, con cierto
desprendimiento sexual, se convertía en amor.

2. Muchos Cuentos en Resumidas Cuentas³³⁷

*Hubo un rey en un castillo con murallas de
membrillo (...)*

*Era el rey de chocolate con nariz de
cacahuete que a pesar de ser tan dulce tenía
amargo el corazón (...) La princesa
Caramelo no quería vivir con él, porque al
rey e vez de pelo le brotaba pura miel...*

*Aquel rey al ver su suerte comenzó a llorar
tan fuerte, que al llorar tiró el castillo y un
merengue lo aplastó...*

*La princesa Caramelo a su paje Pirulí lo
mandó con el monarca a decir por fin que
sí...*

Gavilondo Soler (Cri-cri)

Los siguientes cuentos siguen la misma guía o el mismo tipo de la Bella y la Bestia pero no tienen autor sino que pertenecen a la cultura popular y son recopilados en libros que intentan dejar constancia escrita de lo que se transmite en ellos.

a. El asesino sin mano

Un rey avaro mantenía oculta en la buhardilla a su hija por temor que alguien pidiera su mano y él tuviera que darle un dote. El asesino se entera y trata de entrar a la buhardilla. La princesa en una de esas ocasiones en que tiene que defenderse sola, le corta la mano y con ello se libera de la buhardilla

El hombre encendido regresa a casarse con ella. En la boda el rey avaro le regaló “un collar de nueces y una cola de zorra despellejada”...

El esposo quiere matarla pero ella escapa y después es adoptada por unos ancianos. Un rey se enamora de ella a través de lo que teje y ella vuelve a casarse ahora con un hombre que la ama. Pero el asesino vuelve a engañar al rey-esposo como engañó al

³³⁷ Diversas bibliografías.

rey-padre e intenta matarla. Ella mata al asesino mientras todos duermen, es decir, se defiende otra vez sola.³³⁸

b. **Cannetella** (*Quien todo lo quiere todo lo pierde...*)

El padre deseaba tener descendencia con mucho afán y prometió un voto a la diosa Siringa que si le daba una hija le pondría Cannetella.

El deseo es concedido y cuando la niña crece el padre le dice: *dado que te quiero como a las niñas de mis ojos y te deseo lo mejor, me gustaría saber qué jaez de marido preferirías... Tú eliges y yo estampo la firma...* La chica dice haber consagrado su virginidad a Diana... pero que se casará con un hombre tal que no tenga par en el mundo, uno que tenga cabeza y dientes de oro. El enemigo del padre, Fioravante, acude al llamado y se hace una cabeza y dientes de oro. Se casa con ella únicamente para llevar a la princesa del palacio al establo y hacerla padecer.

Después de mucho sufrir en el establo cuando Fioravante se va por siete años, logra escapar con ayuda de un sirviente de su padre y regresa a casa. Voz de la hija: *...he vuelto, padre mío, y no quiero apartarme nunca más de tus pies. Prefiero ser criada en tu casa a reina en casa ajena, prefiero tener un estropajo a tu lado antes que un manto de oro lejos de ti, prefiero dar vueltas al asador en tu cocina a tener el cetro bajo el palio de otro...*

Para protegerse la princesa quiere una habitación con siete puertas... pero aún así, Fioravante y una vieja hacen un hechizo para que toda la gente de la casa se quede dormida y sólo Cannetella despierta... pero ella termina librándose del mal de ese hombre.

³³⁸ Según Italo Calvino en otras versiones es el esposo el que mata al asesino y el padre avaro se arrepiente... "Cuentos Populares Italianos", Vol I. Recopilación y versión de Italo Calvino, Ediciones Siruela, Madrid, 1990.

c. El novio bandido (hermanos Grimm)

Un molinero que tenía una bella hija quiso que su hija estuviera cuidada y bien casada.

Llego un buen pretendiente y le prometió a su hija. La muchacha, sin embargo no lo quería y más bien se estremecía su corazón cuando pensaba en él.

La chica accede a ir a la casa de su novio en el oscuro bosque pero tira guisantes en el camino andado para no perderse. Antes de llegar un pajarillo le avisa que la casa de su prometido es en realidad una guarida de ladrones. Luego una vieja le dice que pronto celebrará la boda con la muerte y se la comerán pues los ladrones son también caníbales.

Otra doncella murió esa noche...esa noche nuestra heroína escapó siguiendo sus lentejas y guisantes en el camino junto con la vieja.

El día del casamiento la princesa relata lo que le ocurrió como si hubiese sido un sueño y su marido va poniéndose pálido. Luego cuando muestra de modo siniestro el dedo que recogió de la chica que habían descuartizado los ladrones, el bandido no puede escapar y es juzgado por sus crímenes junto con su banda.

d. Sapia Liccarda

Marcone un mercader muy rico tenía tres hijas: Bella, Cenzolla y Sapia Liccarda. Un día que Marcone salía de viaje arrancó todas las ventanas porque sus hijas eran *yegüezuelas ventaneras* y le dejó a cada una *un anillo con ciertas piedras que se llenaban de manchas si quien las llevaba en el dedo hacía cosas deshonestas*.

En cuanto se fue el padre, Bella y Cenzolla se treparon para asomarse por las ventanas y Sapia Liccarda se quejaba de sus hermanas diciendo que eso no era zona de prostitución, que debían comportarse

En frente vivía el rey con tres hijos: Ceccariello, Grazullo y Tore, excepto Sapia Liccarda, las hermanas pasaron con Ceccariello y Grazullo *de los guiños a los besos al aire, de los besos a las palabras, de las palabras a las promesas y de las promesas a los hechos*: preñando a las hermanas. Solo Tore quedó insatisfecho porque Sapia se atrancó en una habitación.

Tore no podía atrapar a Sapia y un día quedó con la mano herida al tratar de apresarla, otro “se mordía las manos” por que lo dejó colgado en un árbol.

Las hermanas parieron y Sapia fue a dejar a los niños a la cama de sus padres. A Tore le dejó (puesto que ella no había engendrado niño alguno) una piedra con la que él se hizo un gran chichón al acostarse.

Cuando el padre volvió y vio el anillo de sus hijas mayores totalmente manchado se enfureció pero al escuchar que los hijos del rey querían casarse con ellas sintió gran felicidad y se celebraron las bodas.

Curiosamente este hecho conmueve a Sapia y la hace poner una estatua de azúcar en la cama de Tore. Tore al pensar que es ella la aborrece y la apuñala y cuando se acerca a chupar su sangre ve que es dulce y se arrepiente. En ese momento sale Sapia y se entrega a él.

El cuento finaliza diciendo que fue mejor así la entrega recatada y no el descaro de las hermanas pero lo que no puede ignorarse es que Sapia por obedecer a su padre había quedado sin amor y sin descendencia; cuando esto no le da felicidad ni a su propio padre que más bien se alegraba de celebrar las bodas de sus hijas mayores.

e. Mariquilla la ministra

Érase un mercader viudo que tenía una niña y que todos los años hacía un viaje. Cuando la niña era mocita le pidió que le hiciera un castillo con once muchachas de compañía y Mariquita la ministra para divertirla. Ahí lo esperaría sin exponerse. Así quedaron doce doncellas bajo llave en el castillo donde tenían todo cuanto necesitaban y deseaban.

Un día siguiendo una luz muy opaca a lo lejos salieron con una llave de Mariquilla y llegaron a la casa de unos ladrones. Ahí vieron que había un pie y una mano de un niño en el caldero y Mariquilla tiró el caldero, haciendo enojar a un viejo de ahí.

Volvieron al castillo mientras los ladrones dejaron a alguien de guardia en casa para cuando volvieran las 12 jóvenes. A los dos días volvieron a tirar todo en la casa de los ladrones.

Fueron por tercera vez y tuvieron que quedarse a cenar muertas de miedo con los ladrones. Pero Mariquilla se las arregló para que todas escaparan haciendo enojar aún más a los ladrones.

El capitán fue al castillo disfrazado de vieja con higos que hicieron dormir a todas las doncellas menos a Mariquilla. El capitán terminó burlado de nuevo. Luego Mariquilla se hace pasar por médico cuando el capitán está enfermo. Entra le hace heridas con un cuchillo y les pone sal.

Pasado el tiempo Mariquilla se casó con el capitán que iba de caballero para convencerla. Pero ella descubrió quien era. Entonces acostó una muñeca de dulce, de tamaño natural y con un resorte para que moviera la cabeza.

El capitán le dijo a la muñeca (pensando que era Mariquilla) que le iba a pagar todas juntas, sacó un cuchillo y le dio una puñalada en el corazón, salió un chorro de miel y le dio en los labios. Entonces el capitán se arrepintió pensando que la sangre era dulce. Entonces salió Mariquilla y se abrazaron. Fueron muy felices.

f. El diablo novio

El diablo vestido de marqués engañó al rey y a su hija y se casó con esta última. Una palomita de la princesa le advertía que era el diablo y no le creyó.

Se casó y cuando vio que era el diablo en verdad, mandó a la paloma a avisar al padre. Este vino con una muñeca muy grande y la pusieron donde estaba ella. El diablo creyó que era la mujer y la puso en la caldera para que se abrasase. Y la pinchó y la sacó y viendo que no era la mujer fue a casa del rey para matarlo si no le daba a su hija. Pero fue el rey quien con un cuchillo mató al diablo.

g. El diablo de marido

“Este era un rey que tenía tres hijas y las dos mayores tenían ya sus amores”. La más pequeña decía que sólo se casaría con aquel que tuviera los dientes de oro y los labios de plata.

El diablo se enteró y se disfrazó de etiqueta y se fue a pretenderla con los dientes de oro y los labios de plata. Se casaron y a ella la acompañaron tres doncellas. Mariquita Tildi y Tolda. Ya en la casa el diablo le prohibió abrir una puerta dándole, sin embargo, la llave³³⁹. Ella desobedece y encuentra señoritas emparedadas y las calderas del infierno.

³³⁹ Aquí aparece un rasgo curioso que para un psicoanalista es tremendamente llamativo. En la escritura de este cuento hay un error que podrían tomar el estatuto de acto fallido porque revela lo que luego ocurrirá. El diablo le dice según leemos: “toma las llaves de toda la casa. Pero te prohíbo

El diablo la pesca y le ordena ir a vestirse de novia y bajar a cenar, pero ella echa mano de los recursos que su padre le había dado, es decir las doncellas, el dinero y el cochero y se escapa. Al final la princesa escapa y es casada con el cochero por su padre.

h. La joven lista

“Este era un padre que tenía dos hijas. Y una era muy tonta y la otra muy lista”. Cuando el padre se fue a la feria con la mujer les dijo “no admitáis a nadie hasta que yo venga”. Entonces entró un ladrón disfrazado de viejecita y la tonta lo dejó pasar mientras la lista se percató de que era un hombre. Luego cocinaron castañas de la vieja y la tonta se las comió y se quedó dormida mientras la lista las tiraba debajo de la mesa. La lista le corta la oreja y un dedo al ladrón. Después el ladrón vuelve vestido de caballero a pretender a una de las hijas. La tonta dice que no y la lista dice que sí.

Ella descubrió que le faltaba la oreja y el dedo y él le amenazó. Llegaron a casa y los recibieron catorce ladrones. Querían matar y freír a la joven pero ella que era tan lista hace abrir y cerrar diversos espacios hasta que se escapa con un joven y llega a casa de su padre (es decir regresa pero no está sola con el padre).

i. María Sibidí

Una señora rica y viuda de un médico vivía en su castillo con su criada llamada María Sibidí. Un día María vio una cueva frente al castillo y cuando fue a averiguar era una cueva de ladrones. Vio que tenían preparada una comida y como era mala echó ceniza en la comida. La siguiente vez que quiso hacer lo mismo, un ladrón la cogió y la ató. Pero María se escapó pidiendo permiso para hacer una “necesidad”.

El capitán decidió ir al castillo y hacerse pasar por mendigo para matar a la criada. Cuando estaba dentro le dio unos higos dormideros de postre. La señora los comió y se durmió pero la criada sospechó y los metió en el pecho fingiendo que se quedaba dormida. Cuando el capitán tocó el pito para que vinieran los demás ladrones, la criada lo tiró por el balcón. Luego María se vistió de médico para ir a ver al capitán.

terminantemente **no** abrir esta puerta. Aquí está la llave, pero no puedes entrar en esta habitación”. Si **le prohíbe no abrir la puerta**... lo lógico era que la abriera. Esto está en la página 203.

Le hizo rajás en la espalda y mandó echar sal y vinagre. Luego lo vendo muy bien. El enfermo se agravó y **murió**.

Uno de los ladrones para vengarse se hizo su novio. Ella le reconoció pero aun así lo acepto. Se casaron y ella pensó que la mataría. Entonces metió un pellejo de miel en la cama y se metió debajo de la cama. El ladrón clavó su cuchillo y sorprendido por la miel dijo: “¡María Sibidí de mi vida! ¡Dulce en la muerte y agria en al vida”. Ella contestó que si y él al ver que era tan lista la abrazó y fueron felices.

j. Rosa Verde

Unos reyes tenían una hija llamada Rosa Verde. Un día le leyeron el sino y le dijeron que a los dieciocho años tenía que ser una mujer mundana. Los padres para quitarle esa idea la aislaron en un castillo del monte con una ama y su niña. A los dieciocho años (como se había predestinado) quiso saber qué había en el mundo y encontró una choza de ladrones. Fue y desbarató todo lo que pudo sin decir nada y regresó al castillo. Luego convenció a la hija del ama y se fueron al otro día las dos. Un ladrón se había quedado por si volvía y quería **gozar de ellas**. Lo dejaron poniendo la mesa. Luego el capitán la espero para **gozar de ella** y ella lo embaucó también en varias ocasiones, vestida de médico y de barbero.

Los reyes regresaron a Rosa Verde a su lugar de princesa y el capitán de los ladrones se casó con ella con intenciones de matarla. Pero en la noche ella fue primero y metió en la cama una muñeca de dulce con una cuerdecita pa que dijera sí y no con la cabeza. El ladrón la apuñaló en el corazón; le cayó un pedazo de dulce en la boca y dijo ¡que muerte tan dulce has tenido! Y le pidió perdón. Entonces salió la princesa de debajo de la cama y se abrazaron. Después vivieron felices.

k. La Picotora

Un rey tenía una hija muy sola y tristona. Para divertirla trajo diez mozas que la acompañaran y alegraran. Una era la hija de un sacristán que era muy lista y por ello la llamaban La Picotora. El rey las llevó a todas a un castillo en el campo. Por la noche vieron que había otro castillo en frente y La Picotora les dijo que fueran ahí. Este era un castillo de ladrones pero de la mano de Picotora fueron ellos los burlados constantemente. Luego el capitán se hizo pasar por pobre para que lo dejaran dormir

en el castillo de las mozas. Estas lo dejaron y él les dio unos higos que las durmieron a todas menos a Picotora. Y Picotora lo arrojó de una galería.

Después de estas aventuras el rey regresó por ellas y les preguntó qué era lo que querían, entonces la Picotora (siendo una de las heroínas más abiertas) le dijo que quería casarse con el capitán de los ladrones y el rey se lo concedió.

El capitán lo que quería era matarla para vengarse así que se casó con ella. Pero ella, pidió una tripa de toro, un puchero de miel, unos trapos y unas castañuelas. Hizo una muñeca y la metió en la cama. El novio la vio y le dio con la espada y salió miel y le dio el la cara. Él pensó que era la sangre dulce y se arrepintió de haberla matado. Entonces, salio Pictora tocando las castañuelas y él capitán se rió y la abrazo.

l. El mendigo

Este era un padre que teniendo dos hijas se fue a la feria y les prohibió que abrieran la puerta en su ausencia. Llegó un mendigo pidiendo posada y ellas le abrieron la puerta. El mendigo después de cenar les dio unos caramelos dormilones. La mayor comió y le menor no.

El hombre en la noche les robó todo pero dejó su chaqueta. Cuando volvió por ella la menor le abrió un poco la puerta para que al meter la mano ella pudiera cortársela y así lo hizo. Luego él vino para casarse con la menor y siempre llevaba guantes. Se casaron y él le reveló quien era, la llevó con sus compañeros ladrones. Ella se escapó y encontró un leñador que la dijo meterse entre la leña para ocultarse. El ladrón los alcanzó y metió varias veces el puñal entre la leña pero no tocó a la chica. Entonces ella llegó a su casa con bien.

m. La hija del limosnero

Un padre estaba viudo con su hija. Era muy pobre y pedían limosna para darle de comer a su hija. Un día mató a un hombre rico que no le dio limosna y lo metieron a la cárcel. La hija entonces fue criada por unos vecinos ricos que no tenían descendencia propia. La niña olvidó que esos no eran sus padres.

Un día que está sola llega un mendigo a pedirle comida y posada, ella lo atiende pero él quiere matarla con un hacha para luego robar. Entonces ella logra cortarle al ladrón los cinco dedos de la mano. Luego este hombre vino disfrazado para casarse con ella

y lo logró. Siempre tenía la mano en el bolsillo. Cuando estuvieron solos el ladrón intentó tirarla al pozo en venganza por sus dedos cortados. Pero es ella que lo engaña y lo manda al pozo. Después ella se casó con otro novio y fueron felices.

n. La novia del ladrón

Un rey tenía tres hijas. Se quedaron solas y llegó un señor disfrazado de señora a querer posada. La más chica no quería pero las grandes le dejaron pasar. Cuando estaban dormidas el señor les ponía cera en los ojos para que se cuajara y la chica no se dejaba. La menor le cortó la mano al señor. Luego este volvió para casarse con ella. Él tenía los dientes de oro y por esto la hija lo reconoció. Ella no se quería casar pero su padre insistió y entonces ella le pidió tres palomitas. Se casó y dejó una palomita en casa. Cuando él la amenazó mando a una de las palomitas a casa de sus padres para avisar que estaba en peligro; la otra palomita le avisaba si venían o no a salvarla. En el momento en que él iba a freírla vinieron a salvarla y quemaron a todos los ladrones.

o. La muñeca de miel

Unos reyes tenían una hija. Un día una gitana le leyó el sino y les dijo que a la edad de dieciocho años iba a ser asesinada. Los reyes preocupados hicieron un castillo oculto en el bosque para protegerla. Ahí vivía la princesa con una ama y su hija. A los dieciocho años la princesa se asomó por la ventana y descubrió una cueva. Se escapó y fue hacia allá encontrando que era una cueva de ladrones. Encontró al hijo del capitán y ella le tiró la comida y revolió todo y se marchó. Se lo contó a su compañera en el castillo y fueron al día siguiente. El ladrón las recibió cariñosamente pero la princesa no se fiaba y ellas escaparon. La princesa lo embauca una y otra vez: lo hace caer, se disfraza de médico y de barbero para fregarlo con ortigas y cortarle, etc.

Después el capitán la buscó para casarse con ella y ella dijo que sí. Se casaron, pero ella comprendía que él quería matarla. Entonces mandó a un confitero que hiciera una muñeca de dulce con la misma figura que ella. Él le clavó un puñal a la muñeca y le saltó un chorro de almíbar que le llenó la cara. Se arrepintió y ella salió de la cama y le abrazó para hacer las paces como esposos.

p. El bandido y el ama de llaves

Había un caballero que vivía en una elegante mansión donde nada le faltaba. Cierta día el caballero se fue con su familia dejando únicamente al bebé al cuidado del ama de llaves. Después llamó a la puerta una vieja mujer cómica que se puso a contar cuentos tan divertidos que el ama de llaves y la criada la dejaron pasar. La vieja comenzó a pedir excesivamente y a amenazar con matar al bebé. Cuando la vieja iba a golpear al bebé un perro negro la mordió en la garganta y la mató. La criada y la ama de llaves vieron que no era una vieja sino un hombre armado. Al soplar un cuerno de caza que traía el individuo llegaron muchos ladrones y la ama de llaves les disparó con el arma del bandido.

Uno de los ladrones que logró escapar regresó haciéndose emplear como cochero. El bandido cortejaba al ama de llaves y ella le correspondía. Se casaron y se fueron a vivir a casa de él. Al principio fueron muy felices pero luego fueron a visitar a la gente de él. Ya en el viaje él le confesó que iban a vengarse de ella. Ella logró escapar y encontró a un anciano que le ayudó a estar a salvo. Ella regresó con su amo y este la protegió contra el bandido que regresó a buscarla. Al bandido lo reconocieron porque tenía dos dedos de la mano izquierda cortados. Lo atraparon para fusilarlo.

3. Alienación Y Separación

*¿Qué debe transmitir una generación a la siguiente
que le permita dejarla?*

Philippe Julien

Para Italo Calvino *Los cuentos de hadas son la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo que existe*³⁴⁰. Nos interesa esta posibilidad de metamorfosis porque así trabaja el inconsciente: transformando elementos reprimidos por vía de la condensación y el desplazamiento que abren nuevas significaciones. Pero además, como ocurre a un sujeto que acude al diván, los personajes de estos cuentos no son los mismos al principio que al final de su relato y su transformación es la esencia de una enseñanza sobre “el destino”. No se trata de cualquier metamorfosis y hemos de situar la organización de tensiones entre los mecanismos que Lacan sitúa como *alienación* (v) y *separación*, (Λ) donde el primer concepto es en psicoanálisis, un rasgo constitutivo esencial promovida por el S1 que marca como un tatuaje al sujeto y que lo define en una cierta división. Es también la constitución imaginaria a partir de un otro “yo es un otro”, constitución necesaria pero capturante. Para que la subjetividad alcance una dialéctica, opera la otra parte del rombo es decir: la separación, la falta en el Otro, el movimiento de definirse en la no reciprocidad, por decirlo así, de preguntarse por la posibilidad de que el Otro tenga un déficit, o por ejemplo que “me pierda”. En otro sentido podría entenderse como la introducción de la ley del deseo, ley que se refiere al deseo del Otro en tanto genitivo subjetivo, es decir, que es el Otro el que desea, pero ¿qué desea?... Si se introduce el enigma del deseo del Otro (en genitivo subjetivo), hay operación de alienación al Otro porque se persiste en saber sobre el Otro; y de separación pues está vedado a la significación lo que quiere.

Lacan crea dos operaciones lógicas en la concepción del sujeto, alienación y separación, que se distinguen netamente de las nociones homónimas de Hegel y Marx, y de las concepciones freudianas. Ambas sirven para erradicar del psicoanálisis la ideología de la dependencia y la libertad.

La alienación consiste en un vel lógico distinto del ‘o’

³⁴⁰ Calvino, Italo en “Cuentos Italianos”, Siruela, España, 2001

excluyente y del ‘o’ inclusivo, tiene la legalidad de la reunión de la teoría matemática de conjuntos y teoriza la función de la falta en la estructura.

La separación posee la lógica de la operación conjuntista de la intersección y sirve para teorizar cómo el encuentro con la falta del Otro rescata al sujeto del efecto letal de la articulación significativa. La elaboración de estas operaciones permite concebir el fin del análisis y la función deseo del analista según la enseñanza de Lacan.³⁴¹

Como algo hace falta, hay reunión con el Otro, pero como existe una segunda oquedad aparece el sin-sentido, el enigma del Otro. Para el niño, dice Lacan se presenta así: “Me dice eso, pero ¿qué quiere?”... “El sujeto aprehende el deseo del Otro en lo que no encaja, en las fallas del discurso del Otro”...³⁴²

Se trata de una subjetividad que se constituye: por un lado ocupar un lugar en la falla o falta del Otro ¿Qué sería de un sujeto si no encuentra un lugar donde inscribirse en el campo del Otro? Habrá un significante -el significante de la falta- que venido del campo del Otro lo va a representar y que abre la promesa de la significación anhelada. Por su parte, la separación implicaría lograr ligarse con el Otro a través de esa oquedad.

Al principio, dice Lacan, será que el Otro pueda perderme: ¿Qué le pasa al Otro si me pierde?”

...

Observé a una nena de 5 años que jugaba constantemente a “dile que me perdí”, “dile que no estoy”, “dile que me fui”; ya sea que llegue su padre o su madre, el mensaje que hay que entregar mientras se esconde es “dile que me perdí”. Otras veces cuando su madre está con ella le dice: “Mamá, si quieres va a hacer tus cosas” y en alguna ocasión cuando la madre trataba de que no jugara rudo con un volantín en el parque la niña que en ese entonces tenía 3 años le dijo “mira, vete con mi papá”. Es la niña la que propone en la madre un deseo que no sea de hija.

³⁴¹ *Eidelsztein Alfredo* Los conceptos de alienación y separación de Jacques Lacan, en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12223>, visto el 7 de octubre de 2013

³⁴² Lacan, seminario 11, sesión del 27 de mayo del 64.

Sin embargo cuando esa misma niña observa que al consultorio de la madre vienen pacientes -pacientes que ella no ve porque entran por otra puerta- le dice: “Mamá, ¿por qué no puedo ver a tus pacientes?, nada más quiero ver de qué color tienen el pelo”.

La curiosidad que es siempre según Freud, curiosidad sexual, la lleva a preguntarse por lo que la madre desea en *el color, el pelo* de los que ella *no ve*. Se introduce así el deseo del Otro como misterio, y además, como un objeto parcial. Ahí, se lleva a cabo la separación. No en el mandar a la madre al padre solamente, sino cuando se inaugura el enlace por la vía de una curiosidad, un enigma en el Otro.

Así, la segunda falta es la separación, pero no en tanto me “independizo” del otro (imaginario) sino en tanto alude a la castración del Otro (simbólico); es la carencia de significación donde aparece: “¿qué quiere?”. El Otro está vedado a la significación porque aparece el objeto de deseo del Otro sin posibilidad de representación, sin imagen especular.

Como no se sabe qué quiere el Otro, puede surgir la angustia. De ahí parten todas las respuestas posibles a lo que se interpreta que el Otro demanda: ser la garantía del Otro, trabajar para el Otro, estar en deuda con el Otro, responder a la seducción del Otro.

De ahí el fantasma que permite fabricar una escena. De ahí también la fuerza del acto analítico que intenta incidir más allá de la supuesta certeza de “me hago pegar”, “me ama”, “me odia” “me hago tragar” “me hago cagar”... Por eso si el sujeto en vez de eso logra preguntar por lo que ocurre con el Otro logra un cambio en la posición subjetiva.

Si el análisis logra introducir una pregunta en la versión con la que llega el paciente, alienta la separación. Pero habrá que insistir, separación no en tanto independencia, sino justamente en tanto queda conmovido para siempre por la oquedad del Otro.

Como lo apunté en los momentos de pase de *la Bella y la Bestia* estas historias del novio bandido cuentan también con estas travesías subjetivas: un padre que debe entregar a su hija, las hijas deben encontrar el amor fuera de casa, lejos de sus padres, con hombres o figuras despreciables: un diablo, un bandido, un asesino, un enemigo, un ladrón etc; y, finalmente estos hombres, los despreciables, tienen que perder una

parte de sí o sufrir penurias para situarse como esposos. Queda así tachado algo del gozo del Otro.

Sin embargo en estos cuentos hay dos elementos que no están presentes en la Bella y la Bestia. Uno es una especie de crueldad (o picardía a veces, pero picardía cruel) de las mujeres y la repetida escena donde cortan dedos o manos de sus futuros esposos.

¿Qué quiere decir que son las mujeres las que embaucan a los ladrones a la vez que los descompletan con sus cortes?

Es un modo de plantear que la mujer se introduce en el amor haciendo falta en el Otro. Pero como cuando los sueños presentan una inversión, diremos que son ellas las que entran a hacer los cortes porque ellas mismas son las “cortadas” para hablar de su constitución subjetiva del lado mujer.

1. El Padre y Sus Hijas

¿Qué puede haber para una hija más allá de un padre? Freud contesta que *un hijo*. En nuestra lectura un hijo representaría algo nuevo producido junto con el padre, a través del padre, para –paradójicamente- separarse del padre. Pasando por el amor al padre, encuentra una hija el camino deseante- amoroso con un hombre.

Dice Daniel Paola:

¿Una vez producida la renuncia al amor incondicional exigida por el padre, la elección de un hombre las haría entonces no-todas, atravesando lo mortal de un ser perdido en el duelo?
(...) encontrar un hombre más allá del padre la haría no-toda por la magnitud de la pérdida. Ese encuentro como no-toda la haría sujeto de una experiencia similar a la resurrección por atravesar el duelo de la filiación que la hace a ella muerta como hija, desde la identificación por amor al padre muerto³⁴³.

Para Freud el Edipo es una situación no superada en la sexualidad femenina. El éxito que Freud señala es precisamente el de la posibilidad de entrar en el Edipo, y no el de salir de él. También suele apuntarse que el mayor generador de angustia para un sujeto situado del lado mujer es la posibilidad de la pérdida de amor y, al mismo tiempo, la gran dedicación amorosa de sostener en su lugar fálico a un padre tachado

³⁴³ Daniel Paola: “Hombre, mujer, cuerpo”, Trazo Unario, Revista de la Red Analítica Lacaniana: <http://www.trazounario.com/trazounario6.pdf>, pp 42, 43; visto el 10 de octubre del 2013.

(Dora y la joven homosexual son un buen ejemplo de ese *amor donde se da lo que no se tiene*³⁴⁴).

Por otra parte todas las historias sitúan el punto de viraje en el momento en que las niñas se transforman en mocitas o cumplen dieciocho años, es decir cuando se hacen mujeres. Por ello resulta importantísimo el hecho de que en repetidas ocasiones y en ese preciso momento el padre “se va de viaje”, “se va a la feria”, “se va con su familia o con su mujer”, etc. Para tomarlo a la letra y hacerlo resonar hay que decirlo así: si el padre no se aleja, ¿cómo puede una hija mirar a otro hombre?, ¿cómo podría una hija ir a desordenarle la vida a un hombre?, ¿cómo podría una hija hacerse robar (hacerse desear) y amar?. Aunque el padre sigue presente porque ha dejado enunciada una prohibición; es la prohibición lo que incita la búsqueda. Suele ocurrir que, cuando el gato no está...

4. Hijas ¿Sin Madre?

La madre ha quedado fuera de la escena. Fuera del intenso vínculo entre el padre y la hija. ¿Cómo podemos entender esto que se repite en los cuentos?

Esta es una historia además constituida por la ausencia de la figura materna puesto que la madre aparece tenuemente en algunas historias una en la que el padre se va con ella a la feria, otra donde están juntos cuando le leen el sino a la princesa, y otra donde el caballero se va de viaje con ella. Pero las madres no tienen voz ni voto en estos cuentos . ¿Qué lugar tendrá dicha ausencia? En todo caso pareciera indicar que la vía para convertirse en mujer es un asunto que se resuelve con el padre si por lo menos insinúa que se va con la madre y la madre ya lo dijimos, está presente en el desamparo.

³⁴⁴ ver las sesiones dedicadas al tema en el seminario de “las relaciones de objeto” de Jacques Lacan, y los debates con la teoría de género reseñados en: Levinton Nora, “El super Yo femenino”, biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

5. Amor y Pulsión

La característica de estas heroínas es que suelen ser mujeres “listas” y “simpáticas” que encuentran la manera de enamorar y enamorarse en medio de grandes y serias amenazas. Hay un aspecto horroroso de cuerpos cortados, fragmentados, acuchillados, etc., que sin embargo aparece cómico, en cada uno de estos cuentos. En un primer momento parece que los bandidos lo que anhelan es gozar de las mujeres, freírlas, descuartizarlas, comérselas (quizás por eso tienen dientes de oro), dormir las, ponerles cera en los ojos, dejarlas morir de hambre, atarlas, asesinarlas. Y si bien es verdad que son las Mariquillas, las Marías, las hermanas, las Picotora, las Rosa Verde, etc., las que se dirigen hacia esas amenazas una y otra vez. También es verdad que logran, como dijimos, **hacer un corte en el cuerpo del otro (Otro) y mas, hacerlo padecer**. En principio ellas responden también rasgando en lo real, matando, desorganizando, cortando al Otro... pero hemos de leerlo en lo simbólico: como cortes que inauguran el deseo del Otro en tanto descompleto; y el deseo de ellas en tanto el Otro se acerca con su hiancia.

Eso enfurece a los ladrones, pero también los coloca en la posición de pedir la mano, de pedir autorización para casarse con ellas y a ellas en posición de pedir al rey por ejemplo que organice la boda, es decir, en algún punto quedan todos **ligados a la ley**. Esos que eran diablos de pronto son acotados por la norma (los que no, mueren al final).

Las mujeres ofrecen **la muñeca**. Metáfora mágicamente transformadora del vínculo con el cuerpo femenino en amor. Algo queda simbolizado: “me puedes descuartizar, freír, me puedes comer, clavarme el cuchillo y la espada, siempre y cuando se trate de una metáfora”.

Es decir, que esta transformación si bien tiene personajes definidos, también evoca un proceso subjetivo que señala la existencia de la pulsión y del amor configurándose para convivir. Dice Lacan que la frase del amor complejizado por la pulsión, es decir, el amor que no se queda en el engaño de lo imaginario rezaría así: *Te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que tú, el objeto a minúscula, te mutilo*

*(...) Me entrego a ti (...) pero ese don de mi persona... ¡oh misterio! Se trueca inexplicablemente en regalo de una mierda.*³⁴⁵

Nadie aspira en los cuentos a que desaparezca esa pulsión, sino más bien a que ocupe un lugar de metáfora después del circuito que enlaza con el Otro; en tanto que la metáfora señala por un lado la presencia como la ausencia del objeto y la metáfora posible, en todo caso, es la del amor.

¿Pero qué figura está detrás de esta pulsión devoradora? La única voz de mujer que resuena en los cuentos apunta a la gitana que designa que la princesa morirá a los dieciocho años, o las hechiceras que ayudan a los ladrones a dormir a los personajes para matar a la princesa. Por otro lado, constantemente encontramos el recurso del hombre vestido de anciana o mujer que da de comer unos caramelos o higos envenenados. Muy parecido a la madrastra de Blancanieves. Esa es quizás la evocación de la madre mala (al modo kleiniano), en tanto que fuera de la ley aparece como absoluta, ilimitada, gozosa y amenazante³⁴⁶.

Por lo tanto el cuento del novio bandido es, como otros tipos de cuento, la posibilidad de simbolizar lo real, pero también, de presentificarlo.

Las hijas se despiden de sus padres “reales” y se introducen junto con el amor al mundo simbólico.

De este modo somos testigos de que en la cultura popular, en lo cotidiano de los relatos sin autor y sin realidad, insiste la repetición que el psicoanálisis aprecia como vía del trabajo creativo de sus interpretaciones.

La pulsión, las relaciones filiales, los enlaces edípicos, nos interrogan en los cuentos populares, en el cine y en la clínica. La pregunta de qué es un padre y cómo un padre acompaña al deseo de una hija, son cuestiones fundamentales en nuestra investigación.

³⁴⁵ Lacan, Jacques, El seminario, tomo XI, “Los cuatro conceptos...”, *ibid.*

³⁴⁶ Las figuras maternas suelen estar divididas en buenas (hadas) y malas (brujas).

6. deNegación y segregación: ¿Dónde está el padre?/¿Qué quiere una mujer?

Freud lo que hace es un chiste judío cuando dice: -¿Qué quiere una mujer?, responde, -un padre; luego pregunta -y ¿qué es un padre? y responde -el que aguanta la pregunta de “¿qué quiere una mujer?”.

Ricardo Saiegh
Seminario de investigación de la
Fundación Psicoanalítica Madrid / 1987

6. "Ese hijo no es mío"

Trabajar en la consulta como analista es una de las posiciones subjetivas más difíciles de sostener. Implica mantener abierta la pregunta al inconsciente sin dejarse llevar por las ganas de ayudar o de comprender. No es sin angustia que recibo la demanda de mis pacientes, no es sin angustia que me pregunto con cada paciente si estaré a la altura de lo que el acto analítico implica. La brújula para mi, consiste en que, me consta que un sujeto puede asumir su verdad transformando la posición frente a la historia que le tocó vivir; en que un sujeto puede enlazarse con el Otro en el deseo sin sumirse en la eterna esclavitud.

De cualquier modo cada vez la clínica me interroga.

...

Vicenta, la madre de un paciente adolescente con serios problemas escolares, me cuenta que frente a la noticia de su primer embarazo, su pareja se fue a trabajar a Estados Unidos, al volver y ver a su hijo, sin que ella se explicara el motivo, comenzó a violentarla y volvió a irse. Después "nada más regresaba", dice, para "maltratarme, embarazarme y volverse a ir"; su marido nunca vio nacer a sus hijos, nunca le mandó dinero, nunca los bautizó, ni se preocupó por ellos, etc. Lo peor comenzó cuando

esperando a su cuarto hijo (niño que luego sería mi paciente), el padre de su marido le hizo pensar a este último que el niño no era suyo sino de su hermano con retraso mental. A este cuarto hijo, dice Vicenta: "lo golpeaba desde que era bebé, lo maltrató como a ninguno, le decía que lo odiaba y a mi me amenazaba: *te voy a matar, te voy a cortar en pedazos y te voy a meter en una bolsa de basura... ese hijo de la chingada no es mío*. Le pregunto a Vicenta qué número de hijo fue su esposo y me dice que el cuarto, silencio. Interrogando esa coincidencia inició el tratamiento de su hijo.

Otro analista cuenta que un paciente que solía golpear a su mujer después del nacimiento de su hijo, se expresa así: "No sé, me pierdo, miré a mi hijo cuando nació, y tuve una sensación en el cuerpo de desolación, no pude dormir esa noche, me sentía muerto, fue como que el verlo me hubiera matado".³⁴⁷

Hay que señalar que, junto con la noche de bodas y el momento de perder el empleo, la revelación del embarazo de la mujer y el nacimiento de un hijo son momentos comunes de inicio de la violencia doméstica. En el caso del embarazo y el nacimiento, los testimonios de hombres agresores suelen describir que lo que les viene a la mente es precisamente: "ese hijo no es mío", ó, "yo no soy el padre", o simplemente "no puede ser".

¿Cómo entender esta negación que se impone en un momento determinante de la existencia de un sujeto? Negación que después se convierte en violencias inexplicables.

Simplificando mucho la perspectiva freudiana, diremos que "La afirmación (Bejahung), como sustituto de la unión, pertenece al Eros, y la negación, sucesora de la expulsión (Austossung), (pertenece) a la pulsión de destrucción"³⁴⁸

Lo que es inasimilable o extremadamente doloroso, queda a la vez asumido y rechazado por la negación, y añadimos, condenado a un intento ineficaz tanto de asunción como de borramiento. Hay una cancelación dentro del sujeto de lo que a pesar de serle propio, le retorna desde afuera creando una abolición de la subjetividad. Siguiendo el hilo de Freud diremos que cuando un hombre asegura que ese "no es su hijo" no se apega a la verdad de los hechos, ni a las pruebas de consanguinidad, sino

³⁴⁷ Quinteros, Andrés, "*Violencia familiar: hombres agresores. Sujeto y pasaje al acto*". http://nucep.com/wpcontent/uploads/2012/09/Andres_Martin_VIOLENCIA_FAMILIAR.pdf, visto el 22 de octubre de 2013

³⁴⁸ Freud, Sigmund: "*La Negación*", Obras Completas, Ed. Amorrortu, Tomo XIX

que hace un juicio desde lo inconsciente, es decir no es un juicio exacto sobre lo verdadero de las cosas, sino un juicio de atribución. Se trata de un encuentro relacionado con un profundo displacer. Algo que solo puede reconocerse en algún tipo de rechazo.

Para Freud existen distintos tipos de negaciones inconscientes que muestran lo insoportable que puede llegar a ser para un hombre la percepción de todo aquello relacionado con el sexo femenino, todo aquello relacionado con la diferencia sexual anatómica y sus consecuencias: en la re-negación, por ejemplo, el sujeto se asoma a la diferencia sexual, toma nota de ella y luego hace como si no existiera: "Ya sé que las mujeres son diferentes, pero aún así vivo como si no hubiera distinción". Esa diferencia en las mujeres se vuelve insoportable.

Si bien, para ningún hombre, así como tampoco para ninguna mujer, hay una respuesta certera sobre la diferencia sexual, habrá que decir que cuando la violencia se vuelve extrema, podemos pensar que estamos frente a una negación más radical: la negación que se nombra como "ese no es mi hijo" y que genera actos violentos a veces monstruosos, nos acerca a lo que Lacan llamó "forclusión", puesto que todo indica que lo relacionado con la paternidad, quedó fuera de la historia del sujeto, la paternidad le es inaccesible y por ende, le resulta imposible tolerar a la mujer con la que ha concebido ese hijo: Queda rechazado aquello que le permitiría convivir con una mujer que desea y mas, que desea un hijo de él, con una mujer en la que además ese deseo se hace cuerpo.

Sabemos que si el sujeto no logra anudarse al deseo del Otro, sufre y hace sufrir exagerada e inútilmente, sufre y hace sufrir en exceso.

La función paterna aparece como algo ajeno y lo que se sobrepone es la certidumbre del engaño, por lo tanto la intensidad descomunal de unos celos que consumen al sujeto, dejándolo fuera de su propia escena. ¿Dónde entonces está el padre para ese hijo?

7. Pasar al acto

Hacemos propia la afirmación de Quinteros de que los actos violentos de los hombres agresores en el ámbito familiar tienen la forma de un paso al acto: puesto que son llevados de la angustia a la furia, en una pérdida absoluta de sentido y de posibilidad

de simbolización que los sostenga en una situación de prueba existencial, digamos. "Un sujeto convocado, demandado, por el otro a ser marido, a ser padre y que no encuentra respuesta que brindar, (encuentra) sólo el acto violento hacia aquellos seres que evidencian su hiancia, su mujer y sus hijos, ellos que demandan a ese sujeto que ocupe un lugar, que tiene impedido, se convierten en objetos peligrosos y mortíferos a los cuales el sujeto les dirige su violencia"³⁴⁹

Es un paso al acto donde se deja de pensar y no se demanda interpretación alguna: "No puedo controlarlo, es como perder las amarras y me lanzo como loco", dice un hombre agresor. Otro dirá: "Llega un momento en que me desengancho, ya no soy yo, sé que yo la golpeo, pero en ese momento ya dejé de ser yo".

Un paciente mío decía en relación a un evento violento ocurrido con la madre de su hijo: "Me di cuenta hasta que ya la estaba casi ahorcando".

Es como dirá Lacan "El estrechamiento del campo de la conciencia a la medida de una captación sonámbula de lo inmediato en la ejecución del acto y su coordinación con fantasmas que dejan ausente a su actor"³⁵⁰. El paso al acto es un corte radical con el Otro, es un acto que se liga de modo absoluto a la pulsión de destrucción y de muerte: "El pasaje al acto criminal es el intento desesperado de borrar al Otro en su alteridad. Su marca es la del *odiamoramiento*"³⁵¹. Sin alteridad el sujeto desaparece.

En mi experiencia, estos casos llegan poco a la consulta privada, quizás porque siendo un paso al acto, difícilmente los agresores se cuestionan o elaboran una pregunta sobre lo que les ocurre: están disociados de su acto, y sin embargo, son casos paradigmáticos que revelan el centro de gravedad de la tarea psicoanalítica. Son, digamos, manifestaciones límite de los problemas de la sexuación y del Edipo. Problemas graves en el terreno de la identidad sexual que nos apremian a plantear qué es aquello que hace posible soportar la diferencia, qué hace posible que un hombre se sumerja en el misterio de la sexualidad femenina o que no lo logre e intente aniquilarla.

Como analistas estamos obligados a que este tema no se convierta en un asunto periodístico o ideológico. Estamos forzados a hacer hincapié en la enunciación y en la estructura misma del sujeto.

³⁴⁹ Quinteros, ibid.

³⁵⁰ Citado por Quinteros, ibid.

³⁵¹ Anasagasti, Ignacio: *El crimen y el texto en la tragedia de Althusser*, en "Los caminos del psicoanálisis", Quantor Ensayos, Madrid, 2013. p 27

Nuestra bitácora sigue enmarcada por las mismas preguntas que formuló Freud: Nos seguimos devanando los sesos para entender por un lado ¿qué quiere una mujer? y por el otro ¿qué es un padre?

Diremos que la posibilidad de construir una respuesta a ambas preguntas está en que estas puedan de algún modo ligarse.

Propongo entonces pensar que un padre es el que soporta la interrogación que genera el deseo que se encarna en un cuerpo femenino y que de algún modo hereda ese soporte a su hijo. Diremos entonces que la función de un padre o la función paterna es la de posibilitar que un sujeto pueda sobrellevar el enigma que le genera una mujer que va a ser madre y que esto se traduzca no en terror, sino en deseo del deseo de ella.

No será lo mismo si la herencia de un padre sobre lo que es una mujer, propone en ella un abismo que si propone un campo abierto para indagar.

Con Lacan diremos que si no encuentra un significante que lo represente, quedará separado radicalmente de su paternidad. Quedará imposibilitado en un momento de vacilación desde lo simbólico a lo real despojado de toda significación simbólica, al parecer sin más remedio que hacer un paso al acto. Puede perder su libertad y su vida, pero no puede evitar lanzarse al acto.

De algún modo para ser padre hace falta algo que le afirme al sujeto: "esta es la historia que has de soportar, la de tu linaje, la historia de tu relación con los otros que te anteceden y los que te recordarán, esta es la historia de tu relación con el deseo como hombre y frente a una mujer que a su vez desea un hijo, frente a una mujer y el misterio que su sexualidad y su cuerpo representan para ella misma".

Sin este mensaje, la angustia es desbordante.

Quizás, dice Freud, una mujer quiere un hijo del padre. Lo que podemos leer como que una mujer quiere lo que se materializa de su deseo y que es sostenido también por un hombre. Desea que su deseo sea deseado, que el Otro pueda desear.

Los rumbos de estos hombres agresores y de sus familias se decidirán en relación a si en algún punto se puede cambiar el paso al acto por un síntoma, es decir, si aparece algo que cause un malestar digno de interrogación por el propio sujeto. Para el psicoanálisis, a pesar de que haya trazos innegables en cada historia, no hay destinos cerrados. La condición sexual, filial y discursiva son para el psicoanálisis un asunto a construir.

El diván podrá ser entonces un terreno para fabricar una versión distinta de la paternidad. Lo anterior a condición de que el analista se comprometa con su deseo de analista.

8. Algo pasa a lo social como segregación.

Finalmente diré que este rechazo, estas negaciones de lo que encarna el cuerpo femenino, son parte fundamental de la segregación de las mujeres en el ámbito social. Algo de lo insoportable del deseo y el cuerpo que porta un sexo femenino, se traduce en discriminación violenta, en intimidación ahí donde podría haber intimidad. Se intenta acudir a lo puramente imaginario: "un hombre es ser esto", "una mujer es esto otro", pero nada le da consistencia simbólica a la diferencia y por lo tanto algo no alcanza.

En mi país, se dan clases a las niñas de secundaria sobre defensa personal, se les alecciona para que vayan con por lo menos un lápiz en la mano todo el tiempo, se han acondicionado autobuses "solo para mujeres" frente al acoso excesivo, se recomienda no sonreír en la calle y se cometen homicidios a mujeres de modo serial sin que se sepa ni cómo, ni cuándo, ni quiénes ni dónde.

El psicoanálisis es impotente para responder en lo general, pero el intento de intervención y construcción, irá cada vez, dirigidos a una posible afirmación histórica de la diferencia sexual anatómica y confiamos en que eso tendrá, de algún modo consecuencias en la cultura.

Por ahora junto con Lazaro, el cuarto hijo de Vicenta y Fernando, hemos abierto un espacio para tejer algo diverso a la imposibilidad de su padre para recibirlo, hemos hecho un hueco para elaborar su identidad sexual y por lo tanto su porvenir. La pregunta que me parece escuchar de él es "¿dónde está mi padre?", cuestión que me hace suponer que vendrá también en algún momento algún modo de interrogación sobre ¿qué es una mujer?: ahí estará el padre.

Ahora mismo no sabría decir qué se escribirá en esa historia, *¿... quién puede prever el desenlace?*

7. Documentales: filiación y la creación: *Del olvido al no me acuerdo-Los que se quedan, Nobody's Business, El blues de Paganini, La línea Paterna*

En el trabajo de los documentalistas insiste también el tema del pasado familiar como fundamento del deseo posible y realizable. Muchos cineastas que hacen documental, inician su trayectoria como tales, filmando historias de familia y abundan los casos donde el personaje principal es precisamente el padre o el abuelo. Con frecuencia se trata de historias biográficas de los directores. Esto nos interesa para pensar la articulación entre la filiación y la creación. ¿Por qué comenzar el despliegue de la creación personal, de una obra y una trayectoria, con una indagación y una reconstrucción de la verdad familiar?, ¿qué impulsa a hacer pasar a lo público lo más íntimo y privado?.

Uno de los casos que analizaremos, y que ya hemos tratado, es el del cineasta mexicano Juan Carlos Rulfo que inicia su trayectoria indagando sobre la muerte de su abuelo paterno y luego sobre quién fue su padre. Después de estos primeros trabajos, sus documentales son diversos, pero mi hipótesis es que fue necesario re-construir, o de-construir, el nombre de su padre (grande, imprescindible y famoso escritor) para acceder a la propia creación. Se desbarata al padre, se le reconstruye, se le reformula y es entonces cuándo aparece lo propio de un nombre.

Ese mismo caso está en la obra de otros documentalistas que ponemos a trabajar con nosotros, Alan Berliner (E.U.); Yordi Capó y David Villalvazo (México); José Buil y Mariza Sistach (México).³⁵²

³⁵² Mencionamos a quienes podrían estar en esta tesis y que no estarán: 1) Camila Guzmán es hija del documentalista Patricio Guzmán y en su primer documental Camila analiza su infancia en Cuba y el destino de este país. Para ello hace uso de las imágenes que grabó su padre con Fidel Castro y Salvador Allende. Ella logra hacerse hija de Patricio pero repensando la revolución en su fracaso. El documental lleva el bello nombre de “Telón de azúcar” y es del año 2006. No trataremos detalladamente a esta autora, pero es fundamental mencionarla como un caso a tratar en este mismo sentido de la creación del nombre propio atravesando el nombre del padre; 2) German Kral documentalista argentino que realizó un hermoso documental llamado “Imágenes de la ausencia” en 2012 y que va en búsqueda de su padre que no estuvo durante su infancia... fue un ausente en la palabra de su madre; 3) “Padre e hija” de Michael Dudok de Wit, corto de animación ganador del Oscar en el año 2000 es un trabajo pendiente para pensar la relación del padre con una hija.

Es inexistente una categoría o clasificación de la selección que hemos hecho. No se trata ni de cineastas americanos, ni de una visión particular, un género, ni de ganadores de premios, etc. Se trata de una coincidencia que subrayamos en la obra de estos cineastas al articular el deseo amoroso y el tema del padre. Lo mismo vale para los cuentos populares y los casos que se exponen.

De cualquier forma al igual que en un psicoanálisis, lo importante para construir la verdad será la edición, el montaje, el tejido. Es a esto a lo que Freud se referirá en su texto de 1937: *Construcciones en el análisis*, donde compara el trabajo del analista con el del arqueólogo y dice que tanto para este como para aquel: ... *es incuestionable el derecho... a reconstruir mediante el completamiento y ensambladura de los restos conservados...* El analista dice Freud: *Tiene que colegir lo olvidado desde los indicios que esto ha dejado tras sí; mejor dicho: tiene que construirlo.*³⁵³ Recuperamos “completamiento y ensambladura” como un modo de “montaje” que en el mundo audiovisual significa escoger, ordenar y unir elementos del relato. Se trata nada menos que de cortar y pegar, de fraccionar una acción y enlazarla. Es una tarea ardua la del montador, y, pensamos, muy parecida a la que se realiza en un análisis con la historia del paciente.

Si Freud pensó en el arqueólogo para comparar el trabajo analítico, nosotros pensamos en los cineastas.

³⁵³ Freud, *Construcciones en el análisis*, obras completas, tomo XXIII, Amorrortu, Argentina, 2001 p 262, 263.

Estos cuatro documentales urden sus relatos entre el padre pedacera y el amor de una mujer. Reencontramos este tejido por vía del mito y la ficción documental.

a. La creación en lo cotidiano

*(...)yo (...) ello...
Usted objetará, ... que para designar estas dos
instancias...hayamos escogido simples pronombres, en
lugar de introducir sonoros nombres griegos.
Es que en el psicoanálisis nos gusta permanecer en
contacto con el modo popular de pensar, y preferimos
volver utilizables para la ciencia sus conceptos,
en vez de desestimarlos.
...
Ello me sacudió –se dice-; había algo en mi
que en ese instante era más fuerte que yo*

Sigmund Freud
¿Pueden los legos ejercer el análisis?
Diálogos con un juez imparcial (1926)

Sostenemos que es en el territorio de la creación donde tiene lugar el deseo, surge alrededor de “un nada”, como el ejemplo que retoma Lacan del alfarero que trabaja en una vasija creando un agujero³⁵⁴; la creación sin embargo no surge de “la nada”, como sin antecedentes. Desde nuestra perspectiva hay un encadenamiento, una herencia que el creador recibe de alguna parte, justamente porque ya otros han rodeado con algún material o forma, esa oquedad. Se ha transmitido un sin-sentido que vuelve a lanzar la pregunta.

En un análisis se recorre, como el alfarero, algo del hueco de los olvidos y de lo inexplicable; otras veces se fabrica la oquedad que está taponeada por la neurosis llena de ideales. Analista y analizante requieren de la invención del alfarero y de la herencia creativa de los otros que estuvieron antes en una historia.

Un psicoanálisis y una obra de arte, aunque no pueden confundirse con las acciones comunes, pueden, sin embargo, partir de lo cotidiano. Freud mismo tituló uno de sus

³⁵⁴ Para pensar la creación ex nihilo al modo psicoanalítico habrá que ir a la sesión IX del seminario VII de Jacques Lacan, que con su estilo particular da la vuelta a la discusión de si hay o no creación ex nihilo. Ver: Lacan, Jacques, El seminario libro VII, Paidós, Buenos Aires, 2000, p 143-157.

trabajos fundamentales: *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) (donde incluye el olvido del nombre del pintor Signorelli³⁵⁵). A partir del texto freudiano, resulta que si nos fijamos, la vida y sus creaciones, están también en lo ordinario: el olvido de un nombre, los pequeños fracasos en el decir y el hacer, las caídas, las llegadas tarde y hasta los silencios cobraron un nuevo sentido; ese es el modo en que las tristezas, los duelos y lo insoportable se presentan al tiempo que representan la manifestación del deseo sin que el fulano se entere propiamente de su querer decir.

Para nosotros resulta extraño que el mismo Freud que se apasionaba con lo cotidiano, y que tanto se interesaba por el arte y por la subjetividad revelada en lo común, no haya apreciado el cinematógrafo en su época. El cine, desde nuestra perspectiva, es uno de los espacios más propicios para defender el amor, el deseo y el gozo en su versión más cotidiana.

Al igual que la obra de Freud, el cine transformó también la mirada sobre la vida cotidiana. De pronto se volvieron mirables y admirables los asuntos que anteriormente resultaban nimios: *la llegada de un tren o los obreros saliendo de la fábrica*³⁵⁶ conmovieron intensamente a los asistentes a la primera exhibición pública de las “imágenes vivientes”.

Además, ya hemos dicho que el lenguaje que inauguró el cinematógrafo no está lejos de la propuesta psicoanalítica. De algún modo el montaje se parece a los sueños o a una sesión de asociación libre con la interpretación del analista. Se trata de formar un relato no necesariamente coherente ni tampoco de alegoría. Se trata, diría Lacan, de *un montón de trazos sensibles de lo real que no quieren decir nada, que no tienen ningún valor si no hacen vibrar más allá, armónicamente un sentido*³⁵⁷. Hacen vibrar detalle a detalle enlazados metonímicamente.³⁵⁸

Como vimos en la primera parte de la tesis esta coincidencia en el lenguaje del cine y el psicoanálisis hizo posible, por ejemplo la existencia de una obra como *El perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, donde los autores inspirados por la obra freudiana intentaban alcanzar algo de los sueños y el inconsciente en su trabajo.

En Latinoamérica tenemos la gran herencia de un cine de intención poética, pero

³⁵⁵ Freud, Sigmund, “Psicopatología de la vida cotidiana”, Obras Completas, tomo VI, Amorrortu Editores, Argentina, 2001.

³⁵⁶ Los dos primeros documentales de los hermanos Lumière rodados en 1895.

³⁵⁷ Lacan, Jacques, El seminario “La relación de objeto”, libro IV, Paidós, Argentina, 2005, p148

³⁵⁸ En esa misma página Lacan dice “si una película es buena es porque es metonímica”.

también de imperativo revolucionario, de estremecimiento frente al odio, a la pobreza y la destrucción convertidos en impulso creativo. El cine de liberación argentino, el cinema novo en Brasil, el cine posrevolucionario en Cuba y los enigmas de Felipe Cazals en México. Habrá que anotar que este cine fue crítico incluso con ciertos psicoanalistas a los que acusaban de ser parte de la “burguesía llorona que añoraba la moda europea”.

Sin embargo, hay un otro cine de finales del siglo pasado y principios de este de directores viejos y nuevos, que, sin ignorar su raíz en los ideales “revolucionarios” que los preceden, tienen una preferencia por hacer historias íntimas, “historias mínimas”. No hay ya aspiración de insurrección en el sentido de guerrilla, sino de intervención poética. Directores nacidos en los años 60s y 70s, hijos, algunos de revolucionarios, realizan obras que constituyen una mirada distinta, un cierto retorno de aquel mensaje revolucionario que sin ser ya idealista, insiste.

Este cine de pequeñas historias, evoca nuestra clínica proponiendo que hay que dedicar tiempo al entramado singular de una historia, que el dolor que escapa al entendimiento de quien lo padece requiere de quien lo escuche; que ese sufrimiento que viene de lo que falla en la vida diaria, sólo puede ser aliviado en algún sentido por una re-lectura. Nosotros proponemos un psicoanálisis, el cine propone otras cosas.

Como ejemplos de principios de este siglo y finales del pasado en Iberoamérica, pensamos en *Los lunes al sol* (España 2002) y su apuesta por la solidaridad, en *Historias Mínimas* (Argentina, 2002), y los deseos medio logrados, en *Estación Central de Brasil* (Brasil, 1998) y el alcance de la escritura para acercarse al país del Otro, en *Mundo Grúa* (Argentina, 1999) y un hombre tratando de sobrevivir a su pasado, en *Whisky* (Uruguay, 2004) y la mentira que cuenta una verdad, o en *Habana Suite* (Cuba 2003) y la belleza de los pequeños actos *debajo del cielo y encima del mundo*, etc. Habría que dedicarles tiempo a cada una de estas películas, pero por ahora me conformo con recomendarlas como parte del diálogo absolutamente necesario del psicoanálisis con el cine. De esas historias han pasado ya otros 10 años de cine y psicoanálisis pero no se quedan en el olvido.

b. De un Rulfo al Otro

*Vine a Comala porque me dijeron que acá
vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.*

Juan Rulfo

Juan Carlos Rulfo (México, 1964) es documentalista, hijo del escritor mexicano Juan Rulfo, que sigue hasta ahora contando con sus documentales, historias mínimas desde México. Toda su filmografía: *El abuelo cheno y otras historias*, cortometraje (1995), *Del olvido al no me acuerdo*, largometraje (1999), *El crucero*, cortometraje (2006), *En el hoyo*, largometraje (2006), *Los que se quedan*, largometraje (2008), *Será por eso*, cortometraje (2010), *Madero muerto, memoria viva*, medimetraje (2010), *De panzazo*, largometraje (2011), *Carriere 250 Metros*, largometraje (2011); es fundamental en la intención de hacer de cualquier historia un relato necesario. En general se trata de personajes que estando a la vista de todos, desaparecen de la mirada. Fue indispensable la intervención de Rulfo, por ejemplo, para que el controvertido segundo piso de concreto y fierros en la Ciudad de México, contara también con personajes, historias, bailes y canciones más allá de la lucha de los políticos y de los tironeos del poder.

Es un director que se interesa por las cosas pequeñas digamos al margen de las representaciones habituales folklóricas de “el pueblo”, o “los héroes”, etc. Le interesa la vida en sus instantes y detalles, los personajes en sus movimientos íntimos y a revelación de sus verdades.

De las primeras obras de este director, están enlazados el medimetraje documental llamado “el abuelo Cheno y otras historias” –que ya analizamos- y su primer largometraje “Del olvido al no me acuerdo”. Estos filmes son relevantes para el presente texto doblemente. Primero por la relación entre cualquier historia donde aparecen articulados el tema del padre y la mujer y segundo, porque mediante esta obra el cineasta logra como diría la teoría lacaniana “servirse del padre para ir más allá de él”. Logra hacer su propia obra en continuidad y discontinuidad con la de su padre.

Después de estos documentales, no tendrá que tomar a su padre como centro. Hace su propia obra.

Si en psicoanálisis decimos que *la historia es el pasado historizado en el presente*, la

obra de Juan Carlos Rulfo es la materialización más hermosa de dicha sentencia. Esta vez el cineasta hace de nuevo un viaje al pueblo del abuelo para preguntar por la infancia de su padre; al tiempo, hurga en la memoria de su madre caminando por las calles de Guadalajara, investiga las historias de los amigos de “Juan” y en la voz literaria de Rulfo, para tratar de dar cuenta de ese mítico hombre que fue su padre.

*No me acuerdo, niega el recordar
niega al sujeto del recuerdo,
pero no niega la cosa no recordada
Entonces lo olvidado puede
producirse,
si no por su recuerdo estricto,
sí por su invención...*

Victoria Leal

Curiosamente, con lo que se topa este hijo en las entrevistas que realiza, es con los olvidos sobre su padre, con las mentiras de su padre, con lo que su padre no dijo, lo que su padre calló; aunque también se encuentra con un hombre enamorado y decidido a conquistar a una mujer: Clara, su madre.

De pronto se aprecia que como aquel Juan Preciado que buscaba a Pedro Páramo, se encontró con un “pueblo lleno de ecos”, de fragmentos en desorden, de personajes descentrados. Buscando armar el rompecabezas de un padre, el cineasta se descubre con historias de amor, de muerte, del diablo, la virgen y otros fantasmas.

Prueba de que para buscar las relaciones que nos anteceden hay que romper con el espacio y el tiempo cronológico, hay que dejar emerger en desorden las voces e imágenes que nos habitan. *Del olvido al no me acuerdo*, nos sumerge en ese caos expresivo de ausencias: Sobre “Juan” –el padre- lo que encontramos constantemente es el “no me acuerdo” como declaración de un olvido. Recibimos también el mensaje invertido, porque ¿quién se acordaba de estos personajes de los pueblos secos y tristes de Jalisco? A cambio del olvido, le ofrecen sus historias, aunque llenos, también en ellas, de “no me acuerdos”. Juan Carlos Rulfo tiene la sensibilidad de dejar hablar, de dejar que el otro cuente su historia mientras deja correr el rollo de la cámara. Después

en el montaje hará su interpretación y mantendrá a los personajes dialogando sin que ellos mismos lo sepan.

Esta obra, con carácter de documento, entre risas, silencios y andares de viejos, nos hace saber, igual que los muertos de Comala en Pedro Páramo, que el amor (cualquier cosa que eso sea) existió, que, por lo tanto, puede volver a existir y que, su contrapunto indispensable es la pérdida más cruda, es decir, la muerte:

Voz de Susana San Juan en Pedro Páramo, ante la muerte de su marido:

¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?³⁵⁹

En el documental un parecido testimonio de amor y nostalgia nos son revelados por los *adoloridos labios* de Clara Aparicio, esposa de Juan Rulfo a quien este dedicó sus escritos. Vemos una secuencia siguiendo a Clara al entrar a la iglesia donde se casó y al sentir el peso del tiempo y de la ausencia dice: “No sabía que iba a llorar”...Luego, nos relata un sueño donde se casa con Juan pero no puede verle la cara. Ella que quiere verlo y él que se fue tras la muerte. Ella que tenía ilusiones y él que desapareció. Después de tantos años de viuda, el dolor, la sorprende, con un sorpresivo mensaje del sueño donde le dicen que ese con el que se casó, *nunca existió*. Se añade ese misterio, para la madre: ¿cuál hombre nunca existió y cuál sí?

En el documental se trata de testimonios del olvido, donde el olvido no es más que una de las formas del recuerdo involuntario; expresión del olvido de que uno tiende a *calentar(se) en la hoguera del amor quemado*, del olvido de olvidar que del amor, no se olvida nadie; porque ninguno puede curarse de amar a ese que se encamina o se encaminó hacia la muerte.

Como Juan Carlos Rulfo, cada quien tiene un origen y una vuelta a él a través, no de los recuerdos propiamente, sino de su invención. Como este cineasta, sabemos que la historia, el pasado, pero sobre todo, el relato que sobre este pasado escuchamos y que, luego transmitimos a otros, son la materia prima de la que están hechos nuestros

³⁵⁹ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, FCE, México, 1987

sueños, nuestros impulsos cotidianos, nuestra fábrica de nosotros mismos. Esta sustancia, esta estructura humana, es la que evoca *Del olvido al no me acuerdo*, y lo hace, además con elementos particulares del mundo “rulfiano”, mítico, mágico y fantasmático de los pueblos olvidados de Jalisco. Esta obra nos reconoce, nos sitúa, nos reinventa y, hasta cierto punto, nos alivia de la soledad.

Hay que señalar que lo que hace posible acudir al análisis, sea desde el diván o el sillón es, precisamente, que una historia de amor nos preceda y que un padre se ausente, falle, se muera o se convierta en un enigma.

Juan Carlos Rulfo retoma la búsqueda de su padre muerto y el hilo narrativo de su padre constituye una herencia preciosa –no hay duda-, pero hacer con ello una obra propia, apropiándose del nombre propio es uno de los más difíciles actos creativos. Los personajes del filme, no niegan su sufrimientos, pero tampoco encontramos la amargura y el rencor de Don Pedro Páramo. En cambio, en el olvido encuentran una forma de deslizarse de la memoria hacia la vida.

En general este es el ánimo de muchos cineastas iberoamericanos en los últimos años. Como se ve, este cine ya no trata propiamente de “la revolución”, pero los artistas, no pueden sino generar una gran contradicción: por medio de un aparato moderno contradicen “el progreso” apostando por los movimientos más sencillos y cotidianos del alma.

Este cine de principios de este siglo y finales del XX, señala que cada historia, de manera singular, es digna de ser testimoniado, reescrita y aliviada. Que las historias más importantes, las que también son fundamentales para los analistas sin las historias, aparentemente, mínimas en sus pequeños objetos que entretejen los cuerpos y las palabras.

Nuestra ética se corresponde con este cine que no es ni optimista, ni bobo, ni moralista, ni progresista, sino que propone una belleza expresada en lo ordinario, una verdad que hace posible pasar de lo trágico a lo disfrutable de cada historia.

Como Dora, como Freud frente a las pinturas, los espectadores de este cine están convocados a interrogarse sobre su cotidiana existencia.

El cine y el psicoanálisis desde su origen son una des-composición de la modernidad. Desde ahí nos dedicamos a escuchar, a mirar, a constatar el relato cotidiano y a ver en lo más mínimo el lugar del deseo. Hay una “poética del efecto” en la que los espectadores son convocados a entrar a escena y hacer de eso una experiencia necesaria, mientras que un paciente es convocado desde la “otra escena” a re-signar su propia experiencia. Cuando el cine y el análisis se sostienen en el acto creativo, es decir, cuando no se dejan arrastrar por la normatividad, pueden develar “la más bella y significativa sentencia poética”.³⁶⁰

El cine es la realidad mejor imaginada porque mezcla la magia y la ciencia, la fantasía y la tecnología; es un arte pero de masas, un arte de artificios mecánicos, es un arte que requiere mucha inversión de dinero, es un arte donde conviven casi todas nuestras contradicciones. Por eso mismo se convierte en una forma posible de enfrentar la desesperación sin garantías.

El psicoanálisis como experiencia si bien conmueve radicalmente la posición de un sujeto, no lo unifica. El consultorio de un analista no se sostiene por promover el ideal del amor o la revolución, pero es capaz, como el cine, de amar la revolución en la relación de cada sujeto con el Otro, de tal modo que se pueda no ceder frente al deseo.

³⁶⁰ esto dice Freud que son los síntomas.

c. *Maktub, maktub*: leer y escribir

(...) si para nosotros un porvenir es posible, es porque existe esa posibilidad de creación. Y si tal porvenir no es también puramente imaginario, es porque nuestro yo (je) es llevado por todo el discurso anterior. (...) todo es función de un pasado en el cual tenemos que reconocer la sucesión de creaciones anteriores.

Jacques Lacan, 15 de junio de 1955

Alguien me contó que en la infancia escuchaba constantemente a su abuela decir: “Maktub” “Maktub” que en árabe significa “estaba escrito”; ese nieto que ya siendo mayor se convirtió en psicoanalista, entró en el enigma de la frase de su abuela y preguntó un día: “Abuela: ¿si todo está escrito da igual lo que uno haga?” La abuela (que había nada menos que parido en un barco) respondió para fortuna de su nieto que no: “no da igual lo que uno haga porque todo está escrito, pero no está leído”³⁶¹. Más allá de la conmovedora relación entre abuela y nieto, se abren las preguntas: ¿Qué es eso que está ya escrito?, ¿es el destino?, ¿cómo se escribe? y, sobre todo, ¿cómo habrá que leerlo?

La formación de la subjetividad humana tiene como puerta de entrada principal el tropezón violento con el Otro. Es el Otro, el que acoge al sujeto con una huella del lenguaje que lo penetra y lo marca, es el Otro el que escribe en él algunas huellas imborrables en el cuerpo que se portará hasta la muerte.

Los Opatas, etnias de las montañas de Sonora, tenían *la costumbre de que las madres picaran a los recién nacidos con una espina, alrededor de los párpados, para dejarles impresos muchos puntos negros, que formaban arcos, como símbolo de hermosura*³⁶².

Ya sea en una montaña, en un barco o en un elegante hospital, llegar al mundo del Otro es llenarse de piquetones, hinchazones, cicatrices y moretones. Se entra de modo

³⁶¹ El relato lo escuché de Ricardo Saiegh, psicoanalista, miembro de la Fundación Psicoanalítica de Madrid 1987.

³⁶² Bautista, Josefina, “Alteraciones corporales en el cuerpo del hombre prehispánico”, Dirección de Antropología Física, INAH, México, 2007, en: <http://noeguzmanflores.wordpress.com/2007/01/24/mexico-antiguo/>

violento en la comunidad humana, pero, con esta marca dolorosa que es el lenguaje se distingue radicalmente al que llega de cualquiera de sus semejantes, se le dota de una historia y a partir de ahí se le brinda la posibilidad del movimiento subjetivo, la posibilidad de la lectura de lo que está escrito en él.

Freud mismo pensó que así como las ciudades acumulaban tiempo e historia en sus ruinas, así, los sujetos se construyen sobre las edificaciones de su pasado³⁶³.

El sujeto, para el psicoanálisis, se constituye entre las huellas de la memoria de los otros que lo pinchan, lo abrazan, le hablan, le cantan, le ponen nombre y apellidos y sobre todo, le cuentan sus historias. Por eso, escuchamos las voces de padres y abuelos: "cuando yo era chico esto y aquello"; "cuando me dio el primer beso fue así y asa", "cuando estábamos en la escuela..."; "cuando vivíamos en el pueblo..."; "cuando nos casamos..."; "cuando naciste..."; "cuando lo mataron..."; "cuando la guerra..."

Los padres y abuelos se cuentan a los hijos una y otra vez y los hijos, sobre todo antes de la adolescencia, escuchan sin cesar esas historias en silencio o con preguntas que brotan de la perplejidad de la infancia: "¿por qué será que los padres tienen hijos para ponerles su mismo nombre?" me preguntó un niño (llamado igual que su padre). ¿Cuál será la respuesta a esa pregunta sobre los hijos, los padres y los nombres?, ¿cuál será la respuesta a una pregunta formulada ya desde la propia lectura del niño?: por qué los padres tienen hijos siguiendo su nombre y no, por qué los hijos se llaman como el padre.

En todo caso, esta invasión del espacio del hijo con lo que en principio ni demanda ni cuestiona, esta llamada *violencia primaria*³⁶⁴ del Otro es la que al tiempo lo humaniza y lo puebla de personajes que ni conoció ni conocerá, de recuerdos de tiempos donde ni estuvo ni estará, y que sin embargo le pertenecerán para siempre.

...

Por otro lado sabemos, que el cuento que nos cuentan nunca es completo: está lleno de silencios armados de vergüenzas, penas, muertes, desazones, angustia o

³⁶³ Dice Freud: "...en el ámbito del alma es frecuente la conservación de lo primitivo junto a lo que ha nacido de él por transformación (...) Desde que hemos superado el error de creer que el olvido, habitual en nosotros, implica una destrucción de la huella anémica (...) nos inclinamos a suponer lo opuesto, a saber, que en la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó (...) Este es el tipo de conservación del pasado que hallamos en lugares históricos como Roma" Ver: Freud, Sigmund, "El malestar en la cultura", OC Tomo XXI, Amorrortu, Bs As, 1998, pag: 70-71.

³⁶⁴ Ver: Castoriadis-Aulagnier; Piera: "*La violencia de la interpretación*," Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

ignorancia; de desconciertos frente al amor, la sexualidad, el odio, el deseo y la muerte: huecos, *blancos de nuestra historia*,³⁶⁵ zanjas, surcos y vacíos donde infructuosa pero constantemente intentaremos cifrar lo esencial de nuestra verdad desconocida.

Llegado nuestro turno ¿qué hacemos con esas grietas y cicatrices? o mejor dicho ¿qué hacen con nosotros esos vestigios de memorias y olvidos que hemos recibido?, ¿cuál es el verdadero montaje de nuestra historia?

Más allá de la novela familiar fantasmática del neurótico, ¿cómo se edita el mito transmitido por las generaciones pasadas? ¿cómo se encuentra un lugar propio en el deseo más allá de la inhibición el síntoma o la angustia?

Hace falta explayar las preguntas: "¿abuela se puede hacer cualquier cosa?", y hace falta un Otro que como dice Lacan quede tachado en su saber y su hacer: "no, no se puede": la tarea ineludible es la propia lectura.

Como bien saben los cineastas, de la interpretación en el montaje surge una historia que no estaba en el guión o en el rodaje y que sin embargo cuenta . Maktub, Maktub.

³⁶⁵ Así define Lacan el inconsciente, como: "...ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado". Ver: Lacan, Jacques, "Función y Campo de la palabra", Escritos 1, Siglo XXI, México, 1984, p. 249.

9. *Los que se quedan: Trayectos polifónicos del padre.*



366



³⁶⁶ Fotogramas del documental “Los que se quedan, el otro lado de la historia”

El más humilde gesto del hombre, su caminar, sus titubeos y sus impulsos dan por sí solos poesía y vibraciones a las cosas que los rodean y en las que se enmarcan

Luchino Visconti

Un pequeño andar (une petite erre)... un erre, un andar “es el impulso de algo cuando se detiene aquello que lo propulsa”...

Jacques Lacan, *les non dupes errent*

Algunas prácticas del siglo pasado nos mostraron una nueva manera de afirmar que es en la superficie de la vida diaria, donde encontramos la complejidad de la condición humana.

Estos gestos mínimos de la cotidianidad que tanto nos interesan, quedan acentuados si además hay una distancia física, un cruce de fronteras, idiomas y litorales.

Algo acontece y transforma a quien recorre un camino con idas y vueltas entre culturas.

Por eso no se es el mismo después de una despedida, aunque se piense regresar, no se es el mismo después de haber regresado (aunque se piense siempre en lo dejado atrás); tampoco se es el mismo cuando tras el viaje se deja un amor y una familia... ni se es quien se era después del des-encuentro con otros idiomas, otros acentos, otras costumbres, otros gestos.

Tremendas andanzas pasan por la perplejidad del cruce de la vida y la muerte y hacen patente la intersección entre lo que irremediablemente se pierde y el anhelo por la construcción de algo nuevo. En todo caso, el que se va se queda para siempre como excéntrico (es decir sin centro) y esa experiencia no se acomoda fácilmente ni para el que se va, ni para el que se queda esperando.

...

Entonces, ¿para qué forma uno una familia?
Gloria (esposa de un inmigrante)

En esta tristeza de amor, contigo papá
Evelyn (10 años, hija de un inmigrante)

Propongo ir a otro documental de Juan Carlos Rulfo (está vez codirigido con Carlos Hagerman) llamado *Los que se quedan: el otro lado de la historia*, documental

realizado en México en el 2008 que trata la cotidianidad de sujetos y amores divididos por la inmigración a Estados Unidos³⁶⁷ en nueve familias distintas.

Juan Carlos Rulfo suele filmar historias de familia y de relaciones. Y esta película, aunque es codirigida y por encargo, no es la excepción.

Los que se quedan representa, efectivamente, *el otro lado de la historia*, porque no es un relato periodístico, de denuncia o ideológico, sino una investigación de las cuestiones cotidianas y al tiempo universales de las familias. Por ejemplo del hecho de que *podemos extrañar a alguien (o que a todos nos hace falta alguien)*, y que aún así, se puede apostar por salir del laberinto de la angustia y la soledad; que a pesar de la lejanía y las ausencias, se construyen intensos lazos.

Con este documental constatamos que como en los mundos más barrocos, para poder transmitir alguna verdad subjetiva hace falta una especie de festín de voces, de cuerpos, de miradas y de encuadres; hace falta una compleja polifonía para testimoniar algo de la existencia y las relaciones entre padres e hijos, entre hombres y mujeres.

Cada padre que se va (a donde sea que se vaya), tiene que ser conocido a través de los relatos de “los que se quedan”.

Cada historia singular, es un conglomerado de escrituras entre cuerpos, voces, miradas y modos; cada historia se construye en distintos tiempos y por partes entre presencias y ausencias. Se trata de escrituras que no tienen un sujeto determinado y que sin embargo construyen subjetividades.

...

Reunir las historias de los padres que se van tan lejos no puede hacerse desde el folklor turístico o la felizología aunque se muestren las fiestas de los pueblos y los vestidos de colores de las mujeres. Por eso, la película, a cuadro, incluye los duelos mortíferos, que también son cotidianos: una mujer chiapaneca cuenta que cuando le dijeron que habían matado a su marido que estaba en Estados Unidos les hablaron por teléfono y “así”, dice ella, “así nos **enterramos**”, y aunque es una equivocación, los espectadores pensamos: ‘claro, “**enterarse**” de la muerte de su marido, era “**enterrarse**”’; Al escucharla surge la pregunta ¿qué la mantiene viva después de ese entierro?

³⁶⁷ Según el periodico La jornada son aproximadamente 650,000 mexicanos los que se van como inmigrantes a Estados Unidos cada año.
<http://www.jornada.unam.mx/2003/10/30/022n1eco.php?origen=index.html&fly=1>

Vemos a esta mujer acompañada por sus acciones comunes: sigue acompañada de sus padres, sigue haciendo collares y criando a sus hijos y nos preguntamos ¿qué significarán los collares?, ¿qué significarán las cuentas unidas una tras otra en el relato del duelo al lado de su madre, su padre y sus hijos?

En todo caso, hay un contraste entre el infierno de la impotencia y el cielo de querer empujarse hacia la vida... quizás es que no se quiere “ni vivir con la esperanza, ni morir con el tormento”³⁶⁸

El filme de Rulfo y Hagerman expone también cómo los seres humanos, sin negarse a la existencia real del mal y al desconsuelo; pueden crear otras realidades de amor a distancia, de un linaje fabricado y sostenido en algún tipo de creación entre generaciones donde los ausentes estarán presentes aún después de la muerte; los ausentes que seguirán historizándose en nuestra vida.

...
Evelyn, la niña de Yucatán, mantiene un diálogo con el padre que no por ser en la distancia deja de ser intenso. Gracias al teléfono y a las cartas, esta niña se desenvuelve en relación al cariño de su padre que se dirige a ella sabiendo que será en algún momento una mujer casadera. “Ya te estoy hablando como si te fueras a casar”, le dice el padre en una llamada telefónica.

Resulta sorprendente pues no todos los padres tienen esta capacidad de perspectiva al ver a sus hijas. Nada más difícil que verlas sexuadas en lugar de inocentes eternamente. Este hombre, este padre, instalado en una mirada con profundidad de campo inusual, digamos, manda dinero para el vestido blanco de la primera comunión de Evelyn y al mismo tiempo, la viste con palabras de porvenir.

Se trata de una muestra de que espacio y tiempo no siempre coinciden pues estos padres inmigrantes definen sus idas y vueltas en relación a un tiempo futuro: el futuro de sus hijas. Es un presente lleno de ausencias dolorosas; pero es también el futuro en el deseo de ver a sus hijas (y a sus hijos), abrirse paso. Muy distinto del caso de Layo que no daba paso a Edipo.

Desde Yucatán y con destino a Los Ángeles, Evelyn manda una carta al padre que conmueve por la gran sabiduría de lo que dice sin querer, por su gran atino en lo que enuncia sin saber. Le dice:

Papá, te mando esta carta y espero que estés bien de salud.
Quiero decirte en este medio que te comunico que te digo que

³⁶⁸ Sor Juana Inés de la Cruz.

nunca me olvides, ni cuando llegue allá, en ese lugar en donde estás ahorita. Y también quiero que cuando vayamos, nos lleves a todas partes porque quiero conocer cómo son los juegos, el parque y las otras cosas que hay allá en Los Ángeles. Papito, yo te extraño y cuando llegue quiero darte un abrazo muy fuerte por el agradecimiento de tu amor y cariño que me tienes tú. Y no quiero que te pongas triste al leer esta carta que te estoy mandando. En esta tristeza de amor, contigo Papá.

Llama la atención que la niña firma así su carta: *En esta tristeza de amor, contigo Papá.*

Constatamos en el análisis que el amor al y del padre (presente físicamente o no) es indispensable para una niña que advendrá mujer; pero qué será esa “tristeza de amor” (en palabras de Evelyn) que se vive con el padre. ¿Se trata solamente de la lejanía por territorios, ó será una distancia de otro tipo lo que entristece? Diremos simplemente que todas las hijas y todos los padres, tienen por destino constatar la distancia generacional y la despedida que conlleva.

Entre padres e hijos, el destino es la separación, y sin embargo, habrá presencia innegable de un legado que es amoroso, por lo menos en parte y a veces: en contrapunto.

Mostrar el péndulo que está entre los que se van y los que se quedan nos permite indagar cómo se transmite el deseo entre generaciones. Nos permite pensar cómo se constituye la condición humana: ¿qué hace posible que un pedazo de carne se convierta en un sujeto amado y capaz de amar como hombre o como mujer?, y por otro lado ¿qué hace posible soportar el sufrimiento y transitar hacia el deseo de vivir más allá del deseo de destruir y matar?

“Los que se quedan” abre la puerta a historias donde la apuesta es la vida y no la muerte. Relatos que representan el envite al trabajo y al amor, en un país que pide cada vez más adherirse al odio y al miedo.

En este país, estamos llenos de historias tristes, despellejadas, descabezadas, violentas: la gente camina con miedo, no se atreve a vivir con soltura, estamos rodeados de peligro.

Los inmigrantes se rompen el alma en la partida ó se parten el alma en el rompimiento. Actualmente los inmigrantes que van al norte, se juegan la vida de modo cruel en el posible encuentro con el narco.

Quizás la gran pregunta sea ¿cómo hacer para que la indignación no sirva para sembrar y abonar en el odio? ¿Cómo trascender el asunto informativo o sólo ideológico?, ¿valen de algo las historias íntimas?

Investigamos entonces con este cine algo de la articulación edípica que hemos desplegado: las *complejas relaciones entre la identificación generacional, la identificación sexual y la identificación social*³⁶⁹.

Estos vínculos familiares hechos de distancia física y al tiempo también de empeño deseante hacen que pensemos de modo distinto el viaje de la inmigración. *El viaje* en el análisis ha sido interpretado como un alejamiento del padre y del incesto mientras que estos testimonios de padres inmigrantes apuntan más bien a la posibilidad de asumir la función paterna.

El entramado está todavía por hacerse y está por hacerse haciendo, haciendo como Rulfo y Hagerman en la exploración de los pequeños laberintos discursivos en las familias que han sido forzadas a separarse.

Algo se arma de discurso en el trayecto de la inmigración cuando es puntuada por los cineastas. Son tránsitos que revelan y muestran la intersección entre la vida y la muerte. El andar que se impulsa entre lo que irremediabilmente se pierde y el anhelo por la construcción de lo nuevo.

Este dinamismo barroco es la expresión del lenguaje en la búsqueda del placer que hace un péndulo con el horror, en la búsqueda de la vida misma que no es lineal ni regular sino que despliega en lo inesperado y que muestra la expresión compleja de los andares, de las idas y las vueltas, de los que se van, los que se quedan.

La apuesta es que la belleza polifónica de lo cotidiano contrarreste el exceso de sufrimiento, violencia y des-subjetivación de la pobreza y el cinismo del poder. Hay cierta esperanza en la gente.

Evocamos a Juan Rulfo: *Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza*³⁷⁰.

³⁶⁹ Saiegh, Ricardo, ibid.

³⁷⁰ Rulfo, Juan, *Nos han dado la tierra*, en *El llano en llamas*, FCE, 1985

10. Nobody's Business: Documentar la filiación



371

c. Retrato o paisaje

Alan Berliner es un documentalista norteamericano, nacido en Nueva York en 1956. Muy aclamado por su método para el documental que combina el cine experimental y el ensayo cinematográfico. Berliner ha declarado que su vida personal constituye una especie de laboratorio cinematográfico.

Sus trabajos están especialmente relacionados con su vida personal, con la memoria familiar entrelazadas con la vida social. En su obra aparece un montaje poético que conmueve la reflexión de los espectadores.

A Berliner se le ha nombrado como “el hombre sin cámara” porque su trabajo fundamentalmente es de montaje. Por supuesto que graba, por ejemplo entrevistas o algunos paisajes, pero lo más interesante es como coloca en el montaje “restos” de filmes anónimos, antiguos y películas caseras de 8mm, por ejemplo.

Los documentales de este cineasta: *First Cousin Once Removed* (2013), *Wide Awake* (2006), *The Sweetest Sound* (2001), *Nobody's Business* (1996), *Intimate Stranger*

³⁷¹ Fotograma de “Nobody's Business”

(1991), and *The Family Album* (1986)³⁷², siguen este mismo diseño y cada uno es interesante de analizar. Resaltamos para pensar más adelante “El sonido más dulce” que es un ensayo sobre el nombre propio, donde el resultado de la investigación sobre cómo se decide el nombre de un hijo tiene que ver con aquello que “suena” dulcemente en lo invocante.

Para nuestro trabajo tomaremos solamente el de 1996: *Nobody's Business* que trata sobre el padre del cineasta: Oscar Berliner. El título es una frase que el padre repite una y otra vez cuando le pregunta el hijo sobre su divorcio: *no es asunto de nadie*, dice insistentemente este hombre mayor.

Lo que más interesa para la presente investigación es que en este documental la apuesta fuerte está en el montaje, en la edición, pues, igual que en el análisis, al poner una imagen junto a otra, imágenes que se van encadenando en búsqueda de un sentido (no significado, sino sentido que se renueva), intenta construir una interpretación y una versión nueva de la historia no sólo del padre sino de su filiación y su deseo. Berliner intercala fragmentos de películas anónimas y viejas o familiares pero de los tiempos pasados; con lo cual, se arma un juego con el tiempo perdido y el espacio de anudamiento entre generaciones se pone en acción.

Nobody's business inicia con un recorte de una película en blanco y negro de una muchedumbre de hombres en una ciudad estadounidense quizás en los años 40s, y escuchamos en off la voz del padre contando una historia; se entiende que es una especie de chiste:

Se trata de la historia de un hombre que va con un artista y le dice –quiero una fotografía. Entonces el artista le responde – mire, hay dos clases de fotografía: retrato y paisaje. El hombre dijo –cuál es más barata. El artista contestó – el paisaje. Entonces el hombre dijo “bueno y ¿podría hacer un paisaje conmigo?

El cineasta propone para fin del chiste esta imagen:

³⁷² http://www.alanberliner.com/about.php?pag_id=61



Se trata efectivamente de un paisaje solitario y un árbol a lo lejos, como una especie de isla. Ese hombre del chiste que prefiere lo barato hace resonar al que quiere ahorrarse el costo de los lazos humanos. Esta imagen hará serie con otras dos de árboles, donde Alan Berliner insiste en lo que significa un árbol genealógico.



Después inicia el documental, oímos la campana de boxeo (¡ting!), inicia el primer round. Constantemente escucharemos esta campana y veremos boxeadores anónimos

en blanco y negro peleando. Después padre e hijo irán discutiendo la importancia o no de reconstruir la historia y la filiación.

d. Primer round

La primera discusión surge a través de una fotografía que vemos a cuadro, de cuando el padre era joven, parado frente a un micrófono, vestido de frac. Vemos flashazos sobre esta fotografía, sobre esta imagen fija del padre.

Da inicio un dialogo-pleito en off entre padre e hijo, a través de una secuencia con imágenes de audiencias, de fotógrafos, periodistas, camarógrafos, sonidistas, muchedumbre esperando una celebridad. Pedacera de filmes antiguos editados para crear la sensación de que ocurrirá algo importante, importantísimo.



Berliner intenta que su padre le hable de esa fotografía, que le cuente alguna historia y el padre dice que no hay historia, la frase de Berliner después es importante tomada

como metáfora: ¿No hay historia detrás de la imagen?. En psicoanálisis historizar es historizar detrás de lo imaginario.

El padre, un hombre mas bien amargado, accede de mala gana a contestar las preguntas de la entrevista. Le dice que está enfadado y que no le interesa contar nada de él mismo. Sus palabras: “Soy solamente un hombre ordinario que vivió una vida ordinaria. Estuve en el ejercito, me casé, críe una familia, trabajé duro, hice un negocio... no hay nada más que eso, no hay ninguna razón por lo que hacer una película sobre mi...”

Voz en off del cineasta dirigiéndose a su padre: “la gente de la audiencia está preguntándose por qué está viendo esta película, sobre este tipo”.

El padre revira: “¡exacto!, yo estaría enfadado si me hicieran ir a ver una película de mi... *who the hell am I?*!”

El cineasta es persistente: “cuéntanos tu historia, tu historia como la de cualquiera es importante”. El padre se niega. Alan Berliner: “Todos tienen una vida que tiene algo especial”; el padre re-niega y re-niega esa posibilidad y le imputa que quiera construir algo de la nada.

Mientras tanto siguen apareciendo en la secuencia: la foto del padre en su juventud, fotografías antiguos, muchedumbre, reporteros, camarógrafos de cine, caras de hombres y mujeres comunes expectantes, etc., Todo con material de filmes en blanco y negro de los 40s, o 50s,

El padre le dice: “Estás tratando de hacer algo con nada” Berliner responde: “Eres mi padre, tengo que hacerlo, necesito hacerlo...”. Hacer algo con nada es la empresa creativa por excelencia.

e. Segundo round: la genealogía, la política y la máquina de coser

El abuelo paterno del cineasta fue un inmigrante judío polaco. Cuando Alan trata de averiguar sobre este pasado generacional se encuentra con que su padre no sabe nada, no sabe el nombre del pueblo de su padre, no sabe de dónde vinieron, no sabe cómo se llamaba su abuelo, no sabe nada. Luego pregunta a todos los primos -todos estadounidenses-, a los primos segundos, a los sobrinos. Ninguno puede contestar nada del pasado familiar. No les es importante en ninguno. Cosa que es llamativa:

Con cuánta apatía se desinteresan por los abuelos-bisabuelos polacos, pobres y judíos que les anteceden; ¿qué tipo de negación es esta?, ¿negación inconsciente?, ¿política? Por alguna razón al cineasta no le es indiferente esa investigación y se interesa por Rajgrad que ahora está en Polonia pero que fue parte de Rusia. Por eso hay vacilación entre si vienen de rusos o polacos.

Alan investiga en el registro nacional de inmigración, da con documentos de los abuelos de cuando llegaron a E. U., pone otra vez trozos de filmes de la llegada de inmigrantes a NY y le muestra a Oscar las fotografías de los bisabuelos, le muestra en el mapa dónde está su pueblo, el pueblo de la infancia de su propio padre y le enseña dibujos del pueblo Rajgród, Polonia. Ahí vivieron Salomón Isaac Berliner el bisabuelo y Rachel Sutker Berliner la bisabuela.



La respuesta del padre es: “¿Qué importa?!?”, “es un judío viejo y nada más”, “no tengo ninguna reacción emocional... sólo sé una sola cosa, que era un maestro y nada más”. Al cineasta le interesa incluso la escritura del nombre en ruso. Le emociona ver *Berliner* escrito en ruso. La textura de ese nombre en sus antepasados para él es fundamental. Al padre ni su abuela ni su abuelo le emocionan; mucho menos el pueblo o la situación política que vivieron.

Berliner propone un árbol y la genealogía y le dice: “Entre más me dices que no te interesa, más quiero que te importe”.

Le lee una carta del bisabuelo Salomón a Benjamin el padre de Oscar Berliner, mientras que Oscar hace ruiditos de asco y hastío. Es una carta amorosa a un hijo que estaba destinado a ser “un gran rabino” por su destacada inteligencia. Sin embargo su padre lo mandó a América para que rescatara a toda la familia. La conclusión de Alan es que Benjamin, su abuelo, decepcionó a su padre, nunca más volvió a verlo y no mandó por ellos. Los familiares que quedaron probablemente murieron en Auschwitz pero eso tampoco le importa el padre del cineasta. Además dice algo que se cuele entre las generaciones: todo padre en algún punto se siente decepcionado de su hijo. (Al final de la película veremos cómo Oscar lamenta el oficio de cineasta de Berliner).

Eran millones los judíos inmigrantes entre 1880 y 1920 que iban de Polonia ó Rusia a Estados Unidos. El abuelo del cineasta fue uno de ellos. Benjamin Berliner no fue un sabio rabino sino sastre en Brooklyn. Su padre (bisabuelo de Alan) en esa dichosa carta lo liberaba del sufrimiento en Polonia y la tremenda pobreza; en cambio le proponía intentar una nueva historia. Salomón le explicaba a Benjamin lo duro que había sido verlo partir por el gran amor que le tuvo. Es una carta muy conmovedora.

Se combinan en esta historia la decepción de no salvar al padre y el gran amor que le tuvo Salomón a su primer hijo: El inmigrante Benjamin.

Vemos el mar y algunos filmes muy antiguos de judíos desconocidos en Polonia.

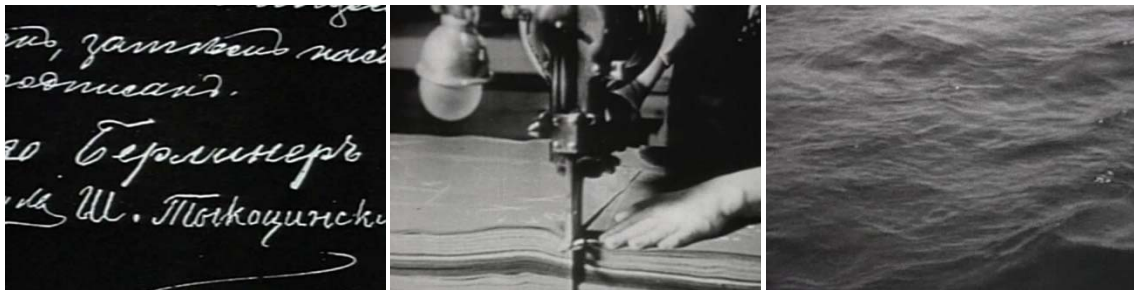
Interpretamos que es del hecho de que su abuelo fuera sastre, que Alan Berliner toma un pequeño fragmento de algún film anónimo de una máquina de coser, una y otra vez va a aparecer la máquina cosiendo, así como imágenes de sastrería donde se cortan telas y se cosen. Oficio de cortar y pegar, como el cine y el análisis.

En este caso particular, se trata de uno de los modos posibles de urdir la transmisión del nombre del padre y también entendemos que su quehacer cinematográfico se enlaza en esta elaboración.

El corte y el cosido de las escenas, es una herencia. El corte y confección es una metáfora de la alienación y separación para nosotros.

Ocurre también entre el apellido en ruso que tanto llama la atención al director, la imagen del mar como conexión entre continentes y las fotos del abuelo adaptado a Estados Unidos, Berliner los cose con la música que acompaña las transiciones (cantos judíos).

Encontramos aquí el entramado político-generacional del Edipo.



Mientras va contando estas historias de trayectos políticos de inmigración y destinos familiares y el nombre transformándose en la lengua; oímos un tic-tac de un reloj que nos hace pensar en la envoltura constante del tiempo³⁷³.

El tiempo es un modo de pensar la transmisión del deseo entre padres e hijos. El tiempo del impacto de esta historia y el tiempo de reconstrucción del mito, el tiempo de elaboración del nombre del padre y del amor del padre.

También pensamos en el tiempo lógico de Lacan y en el trayecto que hará del autor de esta obra y del espectador, transformarse en la asunción subjetiva.

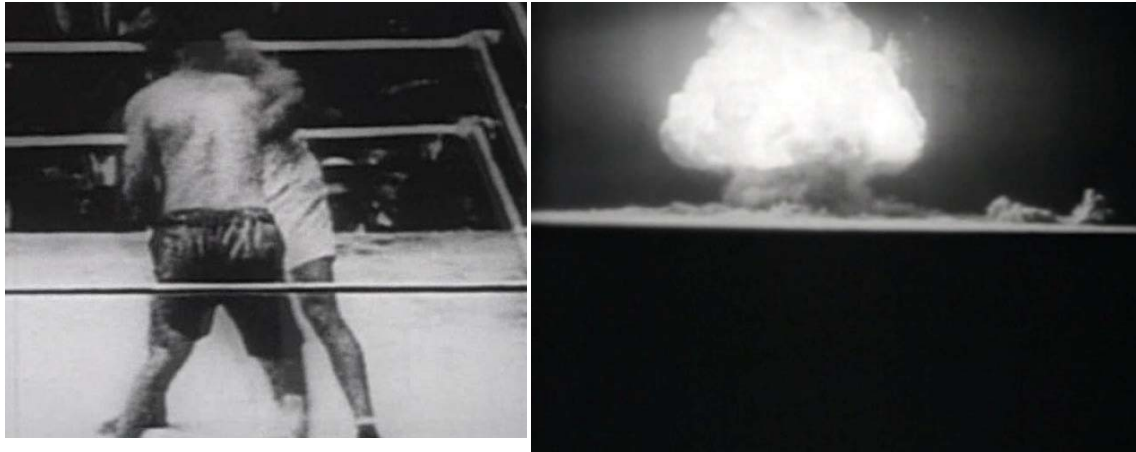
A Benjamin Berliner, abuelo de Alan, todos los nietos e hijos, lo ven como un hombre “duro”, “frío”, “dominante”, “de pocos amigos”, “solitario”, “que daba miedo”, “no sonreía”. Oscar dice de él solamente que era muy inteligente pero que jamás le dio cariño; que el amor que él recibió y el que fue capaz de dar lo obtuvo de su madre. Esta mujer tuvo 13 hijos (dos murieron, no se sabe por qué), de los cuales Oscar fue el décimo. Dice mi madre fue *una pequeña mujer que era gigante*. Escuchamos un tic tac del reloj mientras repasamos las 11 fotografías de los hijos, cada hijo marca un tiempo. La metáfora es preciosa: cada hijo marca un tiempo distinto en cada familia. Aparece la mujer, Sara, como cariñosa, esa primera mujer. La abuela paterna, amorosa que hacía soporte a su marido.

En esa familia paterna nadie hablaba mucho ni se daban abrazos, por supuesto nadie festejaba cumpleaños ni mucho menos. Quizás sólo el bar-mizvah de Oscar quien sin embargo no sabía a ciencia cierta ni su propia fecha de nacimiento.

La investigación del cineasta hace posible una mirada distinta sobre el abuelo Benjamin como un hombre que había dado un salto territorial y personal impresionante sin volverse loco del que se puede estar orgulloso y también el hombre que omitió su idioma, su cultura, su lazo con Polonia.

El revire viene en la segunda guerra mundial a la que va Oscar. Habla con desprecio de los japoneses y se pelea con Alan Berliner al respecto. Es la distancia de una generación y una guerra.

³⁷³ El tiempo es un elemento esencial del cine, la relación entre espacio y tiempo. Curiosamente lo es también en psicoanálisis. La Fundación Psicoanalítica Madrid/1987 lleva a cabo desde hace 20 años una investigación de la estructura y el tiempo que no es ajena a esta escritura.



Cuando su padre dice que a quienes considera su familia es a sus compañeros en el ejercito, Alan Berliner pone un mensaje para ellos: “Comuníquense con el cineasta”. Es la solidaridad de su padre con sus compañeros la que lo interroga al tiempo que el odio de la guerra, el desprecio a los japoneses después de Pearl Harbor le retumba y pone un corte de una película de la bomba atómica en Japón. Para Oscar los tiempos del ejercito fueron “los mejores de su vida” porque podía desplegar su inteligencia. Ahí era muy notoria su inteligencia y es esa inteligencia la que tenía su propio padre y la que luego dirá que ve en Alan.

Alan Berliner en cambio intercala tomas del desprecio de los miembros del ejercito americano por los japoneses. En una toma comen arroz de un cuenco y luego escupen burlándose de la comida.

Ahí el cineasta no se reconoce.

f. Tercer round: The home movies

El capítulo que sigue trata de la relación de sus padres y del divorcio. La transición es curiosa porque aprovechando que el padre dice que “tenía a cualquier mujer que quería”, Berliner pone fragmentos de mujeres corriendo por la calle, como tras un artista. Y efectivamente su padre fue un galán.

Después aparece la madre de Alan: actriz de teatro francesa, joven, culta, rubia, guapa. Vemos una pareja amorosa y luego junto con Alan y su hermana siendo pequeños: una familia aparentemente alegre. Todo en películas de 8mm que grababa Oscar, el padre.

Él era un vendedor exitoso. La madre de Alan dice que tenía “encanto”. Oímos algún testimonio de que “podía venderle lo que sea a quien sea, tenía esa personalidad”.

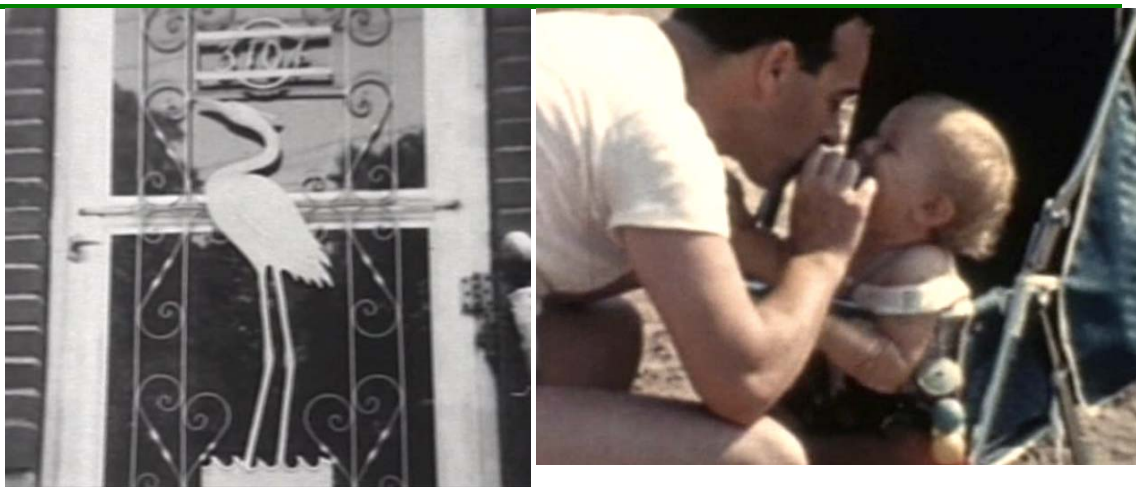
Ambos insisten en que no se amaron. Las películas de Oscar muestran miradas y escenas felices. El contraste es fuerte con las palabras de ambos negando toda posibilidad de amor.

Berliner usará la filmación antigua de una casa cayendo al río para transmitir el desastre de ese matrimonio.



Berliner con la edición hace cantar juntos a sus padres “The nearness of you” al tiempo que aparece de nuevo la máquina de coser. ¿Por qué los reúne de este modo? , ha tratado de entender el divorcio desde la infancia dice. Ahí el padre con fuerza dice “No es asunto de nadie”.

Oscar Berliner cuidaba y adoraba a Alan y a su hermana. Fue un gran padre, cariñoso, cuidadoso, responsable. Y eso lo hace distinto del abuelo pero no basta porque la pregunta no es esa, sino cómo fue su historia de amor.



Resaltamos la pregunta que Alan hace a su padre: “¿por qué filmaste tantas películas super 8 sobre la familia?”, el padre no escucha (está mal de los oídos) y Alan repite la pregunta gritando una y otra vez: “¿por qué tomaste tantas películas super 8 sobre la familia?”, “¿por qué o para qué tomaste tantas películas super 8 sobre la familia?”. El padre no entiende la pregunta y para nosotros es señal de que la respuesta hay que construirla buscando en las películas. No existe respuesta a qué buscaba este hombre

con la cámara detrás de su mujer y sus hijos, la respuesta se tiene que montar. Eso hace Berliner y ahí aparece el enigma del padre.

Lo que sigue en el documental es la enfermedad del padre, la soledad del padre, la vejez del padre, la tristeza por el padre, los huesos del padre, el cuerpo del padre en decadencia; un hombre arruinado sin curación por el abandono de su mujer. Lo único que aparentemente lo salva es su nieta y la felicidad de ser abuelo. Sigue la evocación de su muerte, pero no es tanto la muerte física, sino su muerte como hombre (no quiso jamás volver a casarse).

Para nuestro trabajo importa esa pregunta incontestable: ¿por qué o para qué filmaba el padre las películas super 8 sobre la familia y muy especialmente de su mujer?, ¿qué buscaba con la cámara?, ¿captar qué? Por otro lado Alan Berliner es el “hombre sin cámara”.

A ese tema le sigue la pregunta por el divorcio que queda también sin respuesta en el filme y que el cineasta sitúa como *la más grande desilusión de su vida*.

Sus padres, Oscar y Regina dan versiones sin que se conviertan en respuestas con lo que, la mejor respuesta parece sigue siendo “no es asunto de nadie”. Pero Berliner piensa que es al contrario, es asunto de todos, asunto de lo público, del relato llevado al público porque cada uno intenta enlazar genealogía y amor.

Mientras van diciendo sus “razones” explicando la separación: ella del por qué se fue, él por su lado sobre su capacidad para soportar la separación y el desamor; escuchamos el tic-tac del reloj otra vez: el tic-tac del tiempo que no siempre lo cura todo, del tiempo marcando la caída y a la vez la alternancia en la pantalla de letreros intercalados que dicen *él, ella, él, ella, él, ella... (him, her, him, her, him, her...)*

Sentimos la angustia de esa división sexual, de la no-relación sexual diríamos tomando a Lacan; y sin embargo el tejido para un hijo no puede ser sino lo que sea capaz de armar con esa diferencia entre él y ella.

Leí alguna vez un analista que afirmaba que nuestra paradoja es que venimos de una escena en donde no estuvimos presentes. Quizás por eso repasamos las fotos, los vídeos, las filmaciones, los cuentos y recuerdos de nuestros padres, investigando en un tiempo inaccesible, las coordenadas de esa historia de amor.

Hay algo que no pescamos en el amor, o des-amor, de los padres. Sólo ellos, (sólo ellos) experimentan y viven el misterio cotidiano de la presencia del otro.

Cada historia de amor o desamor de los padres deja una impronta en los hijos imborrable; cada uno hará lo que pueda con ella, creará su versión, la historizará para permitirse algo del amor y la pérdida sin sufrir en exceso; y sin embargo son inalcanzables las razones de ese amor que se enredan con un gozo secreto que nadie puede pillar pues no es asunto de nadie, sino de algún *entre dos contingente*.

him

her

him

her

Esta es una película que trata de genealogía, política y amor. De una pelea constante entre padre e hijo, una pelea que los mantiene vivos y deseantes.

En la última escena vemos al padre en su cumpleaños. La hija grita “pide un deseo papá”. No sabemos que pidió porque el deseo no se dice, no se puede decir. Cuenta la leyenda que si se dice, no se cumple.

La película gira en torno a la búsqueda del deseo del padre y a la pelea para encontrar ese deseo. Peter Gay dice en la biografía de Freud que este sabía que era igual de peligroso ganar que perder las batallas edípicas con el padre. Berliner ni gana ni pierde ningún round, ó, gana y pierde; pero de cualquier modo da buena pelea para tratar de encontrar el deseo de su padre. En todo caso encuentra su obra como cineasta (¿su sinthome?).

11. El blues de Paganini: La función cámara

Mi nombre es Alfonso Paganini

Tengo 20 años en la calle

...

Mi papá vino de Italia en un barco

*Y si vino de Italia, hay muy buena posibilidad
que sea de donde era Niccolò Paganini*

*Muy buena posibilidad de que haiga alguna
conexión.*

Yordi Capó, es un director mexicano con una gran capacidad para asumir el lenguaje cinematográfico, para pensar en imágenes y ordenar la narrativa de modo que es capaz de transmitir la autenticidad de sus personajes y con ello la verdad que se esconde en la cotidianidad de cada espectador. El primer documental que hizo se llama "Algo familiar" y trata también de un padre ausente y de una familia muy extensa y viva que atraviesa esa lejanía del padre.

"El blues de Paganini" es un medimetro documental codirigido con David Villalvazo. Juntos logran captar a un personaje muy conmovedor y complejo a la vez.

Alfonso Paganini es un indigente que hace 20 años vive en las calles del Paso, Texas. Dejó atrás su casa donde tenía una esposa y dos hijos varones. Era un profesor universitario culto, con buen trabajo. No hubo razón, simplemente se fue.

La primera pregunta que salta es ¿por qué un hombre renuncia a todo?, ¿por qué Alfonso renuncia a su trabajo, a su familia, a la paternidad, al amor, etc.?

Hay una especie de marca repetida con su propio padre que fue alcohólico y también deambulaba en la calle. Pero esa identificación no alcanza para explicarnos, primero porque Poncho no es alcohólico y segundo porque la pregunta que lanza este documental no es por qué se va Poncho solamente, sino por qué se quedan otros padres a ser padres. Qué hace falta en la transmisión para no ser un padre indigente.

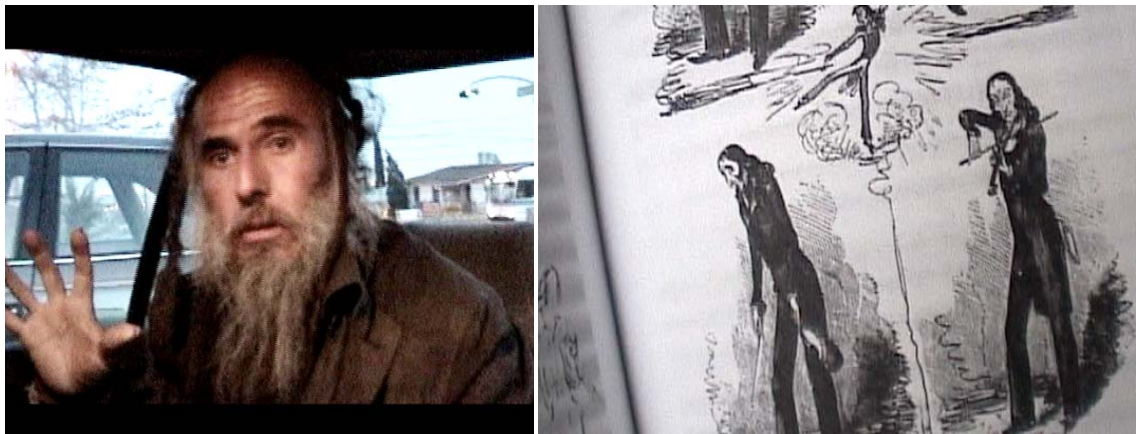
Siendo el tema de la paternidad de los más angustiosos y enloquecedores, ¿por qué no se van todos? ¿Qué hace que un hombre se quede cuando su mujer se convierte en madre?

Interesa todavía el tema de la paternidad, no en por qué falla un padre (todos fallan) sino en lo que hace a un padre sostener su función.

Nuestra propuesta es que al padre lo hace su contexto, su mujer, su deseo y su hijo cuando se hace hijo de ese padre o de algo en ese padre.

Algunos argumentan que hay que pensar las nuevas realidades (la inseminación y la clonación etc.). Por supuesto las tenemos que pensar en el psicoanálisis, pero no podemos hacer como que “ya entendimos” la familia llamada tradicional. Existe ahí todavía un enigma a descifrar.

Puntualizamos en este caso: Un tiempo Poncho fue un padre y luego ya no.



El inicio de la película son las entrevistas que los cineastas realizan a Poncho Paganini, el seguimiento que hacen de sus pasos por “El paso” (Texas) y las versiones que da la gente de la calle que lo ve cada día. Todos se preguntan qué habrá pasado.

Paganini está orgulloso de su apellido y de la posible conexión con el gran violinista Niccolò Paganini. Es un apellido digno que se sostiene gracias a la figura de ese lejano músico. Por el contrario su propio padre, fue un alcohólico que terminó siendo un vagabundo limosnero. Poncho afirma que su padre “los seguía por la calle” pero que nunca habló con él. Alfonso dice: “es una coincidencia que yo ande en la calle igual que mi papá, aunque yo lo hago por otras razones, pero esa es nuestra coincidencia”. Coincidencia que no le da ninguna noticia de lo inconsciente.

Una prima de Alfonso, cuenta que vio llorar al padre de Poncho en un restaurante donde le regalaron comida. Es muy triste la historia del padre de Paganini.

El único momento donde localizamos algo de un *rasgo de su padre* que a Poncho le despierta el interés es cuando un hombre le cuenta que su padre cantaba muy bien.

Ahí Poncho se conmueve tenuemente. Ahí, en ese canto, en la música hay algo del nombre del padre.

La identificación con lo músico está en su historia y alguna consistencia le otorga a este personaje, quizás el antiguo deseo de ser músico se instaló de acuerdo a esa aspiración del nombre *Paganini*. Alfonso fue guitarrista y dice “yo ensayaba como Niccolo –yo creo que él ensayaba todos los días”. Lo vemos tocar algunas notas y lo vemos en películas caseras antiguas, tocar la guitarra. Sin embargo hace una aseveración curiosa. Poncho dice con respecto a la música: “me casé y paré”... “luego la música cambió... cambió de rock a boleros, cumbias y tex mex... y yo pa la música mexicana batallaba mucho... Lo que se me facilitaba mucho era el blues”. Esta frase de que la música cambió representa un momento de extrañamiento en relación a la música. Cuando se casó, la música de pronto se le volvió no familiar, *unheimlich*.

La música dejó de servirle a él para sostener algún enlace familiar o de deseo. Sin embargo, su hijo (el mayor parece) toca el bajo y habla sobre Paganini el violinista. Para este hijo de Poncho, existe Paganini y piensa en alguna transmisión musical pero sin tanto enganche idealizado. Lo que este hijo desconocía era que su papá tocaba la guitarra. Los documentalistas se lo cuentan. Dice que la música estuvo siempre desde su infancia. Ahí atestiguamos la sorpresa de un enlace deseante.



Ahora la particular afición de Alfonso Paganini es hacer filmaciones por la calle con una cámara que lleva siempre con él. Graba cosas curiosas: un hombre que a escondidas bebe una cerveza en misa, un muchacho que dejó las llaves adentro del coche, unos bomberos apagando un fuego... dice “Hay veces que veo cosas interesantes o simplemente cosas que pasan y no traía cámara y dije estaría bueno traer cámara”.

Nos recuerda a los ángeles de Wim Wenders en “El cielo sobre Berlin” (“Las alas del

deseo”) quienes se admiran de cada detalle de lo humano y lo registran. Se trata de algo parecido a ese movimiento de los documentalistas que son cazadores de imágenes en movimiento buscando historizar, ficcionar, construir una verdad con los datos de una vida; Paganini se parece a los cineastas que lo están filmando. Los documentalistas se transforman en pescadores del alma humana en su movimiento. Sin embargo esta práctica no convierte a Poncho en un artista pues no es lo mismo registrar que filmar. La cámara en algo le ayuda a soportar lo real pero no logra enlazarlo con su familia ni con nadie. Quizás es a través del encuentro con estos directores cuando Paganini empieza a “contar”.

Los realizadores, Capó y Villalvazo, hacen un montaje interesante entre lo que graba Poncho en la calle y secuencias de las películas que el mismo Alfonso filmaba con una cámara super 8 cuando era padre de familia. Al igual que con el padre de Berliner, nos preguntamos por la función de la cámara casera de esa época. Asumimos que tiene una función mediadora indispensable como velo de lo real para un padre.

g. Padre congelado

Vemos una secuencia de los hijos con la madre revisando fotografías del pasado; en especial una de un muñeco de nieve que Alfonso hizo con sus hijos afuera de la casa siendo estos niños. Detrás de la foto está la escritura de Poncho haciendo como que habla el muñeco de nieve. El padre hace ahí bromas con la voz del muñeco de nieve, bromas de las que los hijos se ríen, se rieron siendo niños y se ríen ahora con el recuerdo. Estos hijos no habían hablado del recuerdo de su padre hasta entonces.

La relación que está apagada, entre Paganini y su familia, se prende en el documental justamente a través de las películas que Poncho grabó en alguna época con su cámara de 8mm; a través también de las fotos y de las entrevistas de los cineastas algo se revive. Los hijos arman tejido con sus palabras, su enojo o su decepción. Poncho no tiene palabras sobre su familia; es como si se hubiera borrado el tema.

Capó y Villalvazo intercalan al muñeco de nieve con grabaciones de Poncho más actuales del frío y su encuentro ahora con la nieve. Ahí, en el nuevo frío no hay risas,

ni hay relación con nadie, es él y el hielo o la nieve, nada más.

Se trata de un montaje significativo que enlaza los dos tiempos. El tiempo familiar y el tiempo indigente. Hay cierta tristeza o desconcierto para el espectador que se enfrenta a la distancia, el abandono y el hombre que quedó interrumpido.



Los realizadores hacen el montaje haciendo coincidir contiguamente los tiempos; buscando urdir lo que está separado en la realidad, lo que ha generado el silencio de la madre que no hablaba nunca del padre. El tejido sin embargo hace aparecer una metáfora y en la emoción de los hijos de ver las fotos y hablar de él, vemos que no se trata de un padre ausente, del todo.

Uno de los hijos dice: “yo tengo respeto por lo que hizo mi mamá de no decirnos nada, por eso no pregunté mucho. Yo no sé mucho de lo que pasó”. Este hijo es el que es también músico. Músico que logra dignificar el silencio de palabras. Constatamos

algo de la transmisión del deseo del padre. Lo vemos menos ansioso que a su hermano.

El otro hijo está enojado con su madre y con su padre. Reclama fuerte por el silencio y por las humillaciones de ser hijo de un indigente. Asume que los demás a su alrededor también “han de sospecharlo”. La madre se disculpa diciendo que pensó que no sabían y este hijo le informa que si, que lo supo siempre. Este segundo hijo dice que cuando ve a su padre en la calle, lo ve de pie “mirando nada”. Resaltamos la observación del hijo pues es verdad: Poncho tiene una mirada vacía, medio catatónica a veces, salvo cuando está detrás de la cámara.

La cámara es un medio, una especie de intermediario entre Poncho y la “realidad” y la cámara en el documental se convierte en un filtro entre padre e hijos. Así como en otro tiempo la super 8 constituyó algún amortiguador para Poncho y su experiencia con la paternidad -y con su mujer-.

Alfonso habla de su familia por los bordes, como desconectado, sin embargo de sus pocos objetos y de sus cuantiosas pérdidas si conversa. En especial del tema de la guitarra (ahí dice que su “chaval –niño- también usó esa guitarra”).

En el tema de la cámara se extiende mucho, relata cómo la cuida, cuánto está dispuesto a pagar por arreglarla; dice que quiere otra por si esta se descompone. No está dispuesto a quedar sin cámara. En ese tema, dijimos, si encuentra muchas palabras e interés y se instala alguna transferencia pues les habla a unos chicos que traen también una cámara. Les habla a ellos contando con que hay una cámara de por medio.

h. No hay padre sin deuda

En el argumento de Poncho, su vida se trata de **“vivir gratis”**. Afirmamos que ahí está la indigencia: en el intento de vivir sin ningún pago, no de dinero, sino del pago de la deuda que se adquiere para desear. No es un asunto voluntario en Poncho, sino una cierta orfandad.

Con los indigentes uno se pregunta ¿qué significa eso de llevar todo en un carrito del super o en miles de bolsas como Paganini? Suelen ir cargados -de objetos o de ropa-, en vez de enlazados simbólicamente.

Uno descarga si se endeuda, con la palabra, con un compromiso, con un proyecto, con un deseo.

Se dice que el análisis hace al sujeto más solitario pero “menos indigente”. Aunque el lacanismo lo diga metafóricamente, tenemos que interrogarnos sobre esta afirmación en relación a un indigente que deambula por la ciudad.

Alfonso Paganini tiene posibilidades de ser algo más que un indigente en su papel de “documentalista” que Yordi y David rescatan en la construcción de este relato. Él acepta. La pregunta se vuelca sobre él: ¿qué graba y para qué?, ¿Para quién graba? Nadie graba si no espera mostrar su grabación; así como decimos “nadie habla si no existe la creencia de que se habla a alguien” ¿A quién le escribimos en el Facebook?, ¿a quién se le habla en el radio?, ¿a quién en un análisis?, ¿para quién graba Alfonso Paganini? ¿Y por qué se deja filmar? Ahí es donde vemos la importancia en la subjetividad de un foro.

Alguien tiene que poner el cuerpo y los instrumentos para hacer la transferencia. Yordi Capó y David Villalvazo hacen esa función de poner la cámara como un cuerpo receptor e interpretador.

Ahí Poncho deja de ser un indigente para ser un personaje de ficción donde los datos de su vida se acercan a su verdad.

La última parte del documental consiste en acompañar a Alfonso Paganini a morir de un cáncer incurable. La noticia tomó por sorpresa a los cineastas también.

Los documentalistas van al hospital con él, a la quimioterapia e intercalan las tomas de ellos con las de él que no suelta la cámara en el hospital. Lo acompañan en el hastío y vacío que encuentra en la tele del hospital y filman su pasión por lo mínimo: “¡está saliendo el sol!” dice con alegría mientras camina hacia su quimioterapia. Habla de la música que escuchan mientras recibe el tratamiento y sigue grabando con su cámara hasta el final.



...

El relato de amor entre los padres, entre un hombre y una mujer, está forcluido en esta historia pero lo que enlaza, lo que traspasa generaciones es vía el significante Paganini, no en tanto se trata de un famoso ídolo musical; eso genera delirio en el padre de Poncho y en él mismo; sino en tanto “Paganini” puede transportar algo de la música que llega hasta uno de los hijos de Alfonso.

Destacamos como una aportación del documental mismo la construcción del lugar del padre en la música y en la cámara en tanto cumple la función de empalme o engarce y de anudamiento, diríamos, siguiendo la idea de Lacan. Es una obra que transforma a la familia que estaba estancada y que toca sutilmente el dolor de la madre.

El documental no pueda evitar (no tendría por qué, ni cómo) la muerte de Alfonso Paganini, pero lo acompañan hasta el final y le permiten una historia distinta a la del principio que lo condenaba a deambular.

12. *La línea paterna*³⁷⁴:

los voladores y el olor de la vainilla

Gracias al cine mi abuelo vuelve a cabalgar

José Buil



Jose Buil y Marisa Sistach, importantes directores de cine mexicano, codirigen un documental en 1995 a partir del hallazgo de filmes caseros realizados por el abuelo de José Buil: José Buil Belenguer, el abuelo Pepe.

Este hombre, a quien el cineasta conoció poco, fue un valenciano que tras la muerte de su mujer y sus dos hijos españoles, atravesó el mar buscando un nuevo territorio y un nuevo comienzo. En una carta el abuelo describe el insoportable dolor que le impide seguir la vida en España.

Llega a México en 1911, en plena revolución y no puede avanzar hacia la capital, por lo que se queda en Veracruz, en un pueblo llamado Papantla del que, y en el que, quedará enamorado.

³⁷⁴ El documental “La línea paterna” (1995) ganó el Ariel por mejor guión y mejor argumento original para la pantalla.

Pepe era un médico que trabajó para la revolución y que en cuanto supo como filmar se puso a hacer películas de sus hijos, de su mujer y de Papantla. El abuelo grabó con una cámara Pathé Baby de 9.5 mm (modelo 1923) desde 1924 hasta 1940. Con lo cual logra captar una buena parte del trayecto de su familia en el contexto de Papantla.

un plano secuencia recorre la casa del abuelo mientras la voz en off habla del duelo de la abuela al morir su marido; y de cómo siempre se recordaba al abuelo Pepe, en cada rincón de la casa. El plano secuencia llega hasta un baúl de donde el cineasta extrae las películas (mas de 300) del abuelo. Películas donde se registran 15 años de sus hijos de 1925 a 1940.

Pepe se dedicó a hacer “retratos animados de sus seres queridos” organizando el intenso placer de atrapar la vida en un cuadro en movimiento para un hombre que había perdido a su primra familia y que declaró en una carta:

“no hay dolor comparable que perder a la mujer que se ama y a los propios hijos”.

La zona del Totonacapan es rica en cultura indígena, llena de tradiciones y costumbres prehispánicas que siguen siendo importantes. Existe una zona de ruinas y pirámides que el abuelo exploró muchas veces con sus hijos y llevando su cámara. Decía que siendo valenciano y con la riqueza cultural de Valencia, podía apreciar todos los rituales con mucha emoción.

El documental está hecho casi enteramente con las películas del abuelo, aunque también se filma lo más actual en los 90s con una cámara de 35 mm y otra de vídeo, pero el acento está puesto en los filmes domésticos del abuelo pre-cineasta.

Logramos comprender la importancia del tesoro que encuentra José Buil en las películas de su abuelo, no sólo por las tradiciones registradas ahí, sino por que le abren una vía genealógica significativa. En un momento de su narración en la voz en off del documental nos dice: *De no ser por las películas de mi abuelo, yo no sabría nada de la infancia ni de la juventud de mi padre. Gracias a ellas, lo puedo ver crecer, a lo largo de sus años papantecos*

En el mismo viaje en el que José Buil fue a buscar las películas del abuelo murió su propio padre que lo acompañaba. Con este contundente hecho, el hallazgo se radicaliza pues encuentra el duelo y el trayecto de la vida de su padre en un tiempo desconocido por él como hijo. Lo vemos en su edición, en su montaje relatarnos la infancia de su padre que va creciendo hasta tener bigotes. Lo vemos con sus juguetes y después, simpático, imitando a Chaplin. Luego noviendo.

¿Acaso no atesoramos todos esta máquina del tiempo que es el cine, el vídeo o la foto, que nos sirven para ver a los seres queridos una y otra vez? Sin embargo hay que aclarar que lograr hacer un buen montaje es otra cosa y no es cualquier cosa: es una obra.

José Buil dice al final del documental: *Pablo (su padre) vivió en Papantla, donde según me lo dice el cine, vivió feliz en una ficción que todavía no acaba de terminar. No se oirá más tu voz, no se oirá, callará para siempre tu voz y tu palabra, pero hablará tu recuerdo.*

Con el cine ¿atrapamos el tiempo o lo hacemos? Hace falta el relato, el tejido, el montaje de la ficción, precisamente, para que nos valga la imagen en movimiento en su relación con una historia deseante. Lo que hace este cineasta junto con Sistach es armar un montaje de la historia familiar en tanto va bordeando los enigmas y secretos del padre y su familia. José Buil encuentra “una ficción” como dice él mismo. La ficción de la felicidad de la infancia en el pueblo y la felicidad del abuelo de captar la -nueva- vida.

i. Los voladores y el olor de la vainilla

Existen dos elementos que tienen que ver con la zona veracruzana donde se vivió esta historia.

La vainilla es una especie de orquídea del continente americano. Su fruto se parece a una vaina y de ahí se obtiene un saborizante. En Veracruz se siembra y se comercializa la vainilla. El abuelo Pepe cuenta cómo el pueblo entero se ponía negro en alguna época de tanta varita de vainilla tirada en el suelo y especialmente describe encantado *el olor de la vainilla del pueblo*. Dice el abuelo en una carta:

Remedios y yo lo percibimos aquella noche tras largos días de sudor...

Cuando el bejuco está en plenitud estalla una flor blanca que los totonacos plantan, al morir la flor su tallo se convierte en una vainilla de olor singular ...

La vainilla de Papantla es oro porque es la única fecundada por la mano del hombre

El abuelo es ese padre primitivo, extranjero y cercano a la vez que describía el olor de la vainilla y que se compró una cámara. Y alguna transmisión deseante de ese abuelo fue exitosa. Dice Built:

...casi 70 años después mi padre me contó que las películas filmadas por mi abuelo estaban en Papantla olvidadas por todos. En agosto de 92 viajamos con mi hija Pia hacia la ciudad que perfumó el mundo en busca de las películas

A Pablo le costó pero al fin se decidió a regresar al pueblo donde había nacido 74 años atrás. En el camino habló de su maltrecho corazón y lamentó lo corto y duro de la vida; las cataratas que lo iban a dejar ciego, la hipocresía de la gente. Pero también recordaba lo feliz que fue viajando por la República como agente de textiles "Atoyac".

Eran los años 40s cuando se internó en el país

(Fotos del padre viajero)

Entonces Pablo conoció el desierto y el pacífico; viajó en tren y también en barco; y en un avión cuando se sacó la lotería

...

Y en la soledad del Hotel, el viajero pensaba en su destino

Pablo amó en cada pueblo como en cada puerto y todas hablaban español, pero ninguna como Amparo, nativa de Celaya, Guanajuato

Secuencia de fotos de y con Amparito, la mamá del director
Secuencia de fotos de besos y del casorio:

“Amparito (escribió mi padre) ya quiero llevarte a conocer Papantla y el olor de la vainilla”.

Nos interesa un pequeño detalle. El padre del cineasta, Pablo, hijo del abuelo Pepe se enamoró de su nueva mujer y es sencilla la frase de amor que re-tomamos. Dice: *ya quiero llevarte a conocer Papantla y el olor de la vainilla*. Es una frase de amor tierna y pulsional. Al tiempo es un enlace con su propia historia intergeneracional: entre sus padres el olor de la vainilla, en su deseo, el olor de la vainilla. Vuelta poética a un hueco de significación: entre los abuelos había no se sabe qué, entre los padres tampoco se sabe qué.

Esta simple invitación a un olor, que es un olor adoptado por un padre viajero es una incitación sensual y amorosa por una mujer.

Muchas veces aparecerá el recuerdo y la descripción de la vainilla como el modo en que el cuerpo queda comprometido con un pueblo, un amor y una nueva vida. La pulsión late en el trasfondo de cada historia.

Las pulsiones están ahí y somos felices con ellas y no nos damos cuenta en lo cotidiano salvo cuando se exceden o están en precario dice Liliana Donzis, analista con la que superviso algunos casos.

EL olor, el olfato no forma parte de la serie de las pulsiones: oral, anal, escópica e invocante que suelen trabajarse en psicoanálisis. Quizás podemos conectar la experiencia de oler a lo oral; pero habrá que plantear que por si mismo el olfato cumple con el recorrido de la pulsión.

El olfato inicia siendo una necesidad biológica con la respiración para casi inmediatamente volverse una relación deseante con el mundo. Primero con la madre y el olor de la leche materna y después con todo lo que entre por la nariz. Pulsión que recorre al otro y regresa, que tiene la inversión descrita por Freud en “hacerse oler”.

Algunos pacientes se hacen oler en el consultorio sin que lo sepan y el deseo se muestra también en este aspecto.

Además el olfato y el olor se traducen en expresiones de rechazo y de incorporación tal como dice Freud, en juicios indispensables para la constitución subjetiva.

Este abuelo sabe que no es el mismo olor en Valencia, atravesando el mar o el olor de Veracruz y la vainilla.

El olor de la vainilla lo conecta no sólo con la pulsión sino con el deseo que da origen a la relación con su mujer con su familia y un linaje de este lado del a-mar.

...

El padre del cineasta, Pablo Buil, constituye un enigma que se recorre durante el film. Resaltamos su fascinación infantil con el vuelo de los voladores de Papantla. Dichos voladores hacen un ritual milenario sobre los cuatro puntos cardinales y el centro del universo; donde 5 hombres participan subiéndose a un tronco altísimo (20 metros). Uno de ellos, el caporal, se queda tocando un pequeño tambor y una flauta en la punta del tronco, danzando; mientras los otros cuatro (que representan los puntos cardinales) están atados por la cintura a la punta de este tronco, se dejan caer mientras dan vueltas puestos de cabeza. Han de dar 13 vueltas pues el 13 es un número sagrado.

José Buil encuentra un documento que le indica que su padre fue un volador, nos muestra la credencial y dice: *Pablo pudo colmar un deseo de la infancia: ser un volador de Papantla, como se demuestra en esta credencial: único título al que aspiró: “Ellos si son hombres valientes, hombres que ponen en riesgo su vida a cambio de una sensación en el alma. Son hombres que vuelan. Son los voladores... ser un volador, si, ser un volador ... ese era el anhelo de un niño en Papantla”.*

Las escenas de los voladores de Papantla captadas en el pueblo por el abuelo son preciosas y apreciamos un ritual donde los hombres especialmente adquieren una aspiración que les da identidad y orgullo.

Descripción del vuelo que hace el cineasta:

El árbol cae en el monte, bajo el peso de la mano del hombre y se levanta de nuevo en la plaza con las alas de dios. El hombre más solo del mundo baila en la punta del palo volador. El paisaje del Totonacapan. Cuatro hombres que vuelan y desafían

las leyes divinas devuelven el árbol a la vida, a la lluvia y al sol de una tarde de agosto en Papantla.

Junto con esta admiración y anhelo realizado de un padre volador, José Buil encuentra una pieza suelta pero indispensable pues se enlaza con la noticia de que cuando vivió en Papantla su padre tuvo un hijo al que no conoce, sabe que lo tuvo con una mujer indígena totonaca. José logra abrir el enigma de quién fue esa mujer y qué fue de ese medio hermano. Con esta historia realza la sorpresa de que el padre tenía un secreto de amor frustrado o abandonado que transforma radicalmente la mirada sobre el padre. Ser un volador de Papantla y amar a una totonaca son rasgos lejanos de la familia capitalina donde él creció con su padre y su madre. Y sin embargo, el padre en ese contraste imposible aparece vivo después de muerto.

No es pura felicidad el documental, los hermanos del padre y el padre mismo tienen sus fracasos y sus fallos, especialmente en el amor y aún así, Buil sobrepone algo de la belleza del recuerdo en imágenes.

...

Los cineastas montan un mito o una ficción que sirve de “origen” pues van mostrando cronológicamente las películas donde están los abuelos: jóvenes, luego mayores y ancianos al final.

Aunque es cronología, es ficción pues recuperan algo de lo que anudó el amor en los abuelos, más allá de la abuela viuda como él la conocía están las imágenes de ellos como pareja que va envejeciendo. La ficción no es silenciosa puesto que se acompaña del ruido de la cámara antigua, ese ruido marca la distancia con la realidad.

Y al paso de las películas y el ruido de la cámara, mis abuelos también envejecieron. Con la impudicia del cine los puedo ver envejecer y hablarse el uno al otro y en el transcurso del tiempo, como si el tedio de tantos años juntos se diluyera al contarse la vida que los iba dejando atrás...envejecieron juntos mientras sus hijos crecían y buscaban cada quien su camino

Finalmente, José Buil, nieto de este cineasta silvestre amante de la vainilla; hijo de un volador enamorado; José Buil como descendiente de español y sintiéndose parte de un pueblo espiritual como el totonaca hace esta oración:

Oremos por el cine que preserva la vida y la muestra desnuda, tal y como es. Porque una imagen vive más de siete veces. Si, aquí está la rueda de la vida, de todos los que se fueron y los que se irán. Oremos cuando actúan en el papel de los niños que fueron en Papantla, de los jóvenes que fueron en Papantla, de los adultos que fueron en Papantla y algunos viejos que escuchan la risotada de la muerte mientras se apaga la flama de la vida para ser sepultados en Papantla. Oremos por su muerte, esta vez vencida por la cinta de plata.

Orar no es sólo una intensión religiosa de hacerse oír por los dioses, sino que significa simplemente “hablar en público”.

Constatamos que se vuelve indispensable un foro, sea el diván o el cine, para montar la historia generacional, que va de la pulsión al amor y que sirve para amarrarse y soltarse y volverse a amarrar a lo que antecede y lo que vendrá.

La secuencia final nos indica que *Nació Marquito...última raíz del árbol del abuelo Pepe en México*. Vemos a los hijos y sobrinos del cineasta bailando el jarabe tapatío, vestidos de mexicanos todos, sin ninguna duda, son mexicanos: aquel español, don Pepe, con la vainilla, el cine, los totonacas, el Tajín y Papantla fundó una patria y una genealogía que no es abstracta ni folklórica sino hecha de enlaces deseantes.

CONCLUSIONES: Sobre el padre y la inscripción del amor

El amor por la mujer irrumpe a través de las formaciones de la masa, de la raza, de la segregación nacional y del régimen de las clases sociales...

S. Freud (psicología de las masas)

Todo amor, por no subsistir sino con el cesa de no escribirse, tiende a desplazar la negación al no cesa de escribirse, no cesa, no cesará...

J. Lacan (encore)

1. Al comienzo era el amor

El presente es un trabajo de investigación que parte de inquietudes nacidas por lo menos diez años atrás en relación a los relatos cinematográficos y que se articula con temas de mi práctica psicoanalítica desde entonces hasta la fecha.

Como en el libro de Kristeva, en mi trabajo *al comienzo era el amor*. Inicialmente me preguntaba por los relatos de amor pues, para quien se dedica al psicoanálisis, merece la pena indagar la paradoja del amor que se presenta en los síntomas al mismo tiempo como veneno y como bálsamo.

Para el psicoanálisis el amor está enraizado en la praxis: “Nuestras curas son curas de amor”³⁷⁵ decía Freud en una de las reuniones de los miércoles y al mismo tiempo sabía de “la dependencia de las neurosis con respecto a la vida amorosa”³⁷⁶. De algo nos enferma el amor y de algo nos cura. Alguna repetición mórbida lo entretiene y al tiempo, el encuentro amoroso enlaza al sujeto con la escritura viva de su historia.

³⁷⁵ Javier Rosales Alvarez, *1912, el viraje de Freud*, Revista “Carta Psicoanalítica”, Número 5, México, 2004: <http://www.cartapsi.org/spip.php?article164>

³⁷⁶ *ibid.*

Lo que el psicoanálisis ha dicho sobre el amor no está aislado del Edipo donde se empalman la madre y la mujer para un hombre que anda huyendo del destino al igual que su padre.

Lacan propuso que la función paterna en el Edipo es una metáfora y que el discurso sobre el amor, si seguimos a Diótima, resulta ser también una metáfora que hace pasar al amado a la condición de amante.

Entre esas dos metáforas fuimos tejiendo nuestro trabajo. El padre es una metáfora del deseo de la madre y el amor es una metáfora que permite desear. ¿Dónde se articulan ambas operaciones?

Los cineastas que elegimos nos dicen que hay un poema en el amor y en el padre; poema que hemos de descifrar haciéndonos un lugar propio.

2. Las fronteras

Resulta fundamental que el psicoanálisis investigue añadiendo las expresiones de la cultura; de otro modo estaría empobrecido y, quizás, se habría extinguido como experiencia subjetiva; sería por completo una especialidad médica. Freud era un hombre extremadamente culto y se impulsaba leyendo a Darwin y a Goethe. Además de la ciencia rigurosa que amaba, fue capaz de incorporar a Sófocles, a Leonardo, a Signorelli y a Miguel Ángel; a los cuentos del folclor, los poemas, los usos lingüísticos y los mitos, en su reflexión. Lo que escuchaba en su consultorio no estaba aislado de lo que los artistas lanzaban incesantemente en sus obras, ni de las tradiciones ancestrales. Incluso llegó a formular que la formación de un analista había de hacerse no sólo en relación a la ciencia dura sino específicamente añadiendo el estudio de la cultura, la ciencia social y el arte:

Si algún día se fundara una **escuela superior psicoanalítica** - cosa que hoy puede sonar fantástica-, debería enseñarse en ella mucho de lo que también se aprende en la facultad de medicina: junto a la psicología de lo profundo, que siempre

sería lo esencial, una introducción a la biología, los conocimientos de la vida sexual con la máxima extensión posible, una familiarización con los cuadros clínicos de la psiquiatría. Pero, por otro lado, la enseñanza analítica abarcaría disciplinas ajenas al médico y con las que él no tiene trato en su actividad: historia de la cultura, mitología, psicología de la religión y ciencia de la literatura. Sin una buena orientación en estos campos, el analista quedaría inerme frente a gran parte de su material³⁷⁷

Por supuesto en el análisis, no se trata de hacer arte ni de ser artistas (aunque no está excluido que algún fin de análisis tenga que ver con este tema); tampoco de ser antropólogos o sociólogos ni politólogos; sino de no ignorar las marcas en lo inconsciente del movimiento y el flujo de la cultura. Freud mismo afirmaba (en su conferencia sobre una cosmovisión) que el psicoanálisis devolvía la subjetividad a la ciencia cuando esta última con su dureza había intentado borrarla.

El psicoanálisis entra en diálogo constante desde su nacimiento con el arte y otros campos del saber. De ahí que algunos cursos del doctorado en la Universidad Complutense hayan sido fundamentales para alimentar esta idea. En especial el curso sobre los cuentos populares con Gerardo Gutiérrez en tanto disponía un territorio indispensable para el despliegue de una investigación en las expresiones de la cultura. Algunos compañeros del doctorado han sido también compañeros de viaje en esta frontera epistemológica entre el arte, la expresión popular y el psicoanálisis.

Los artistas en los primeros tiempos del siglo XX estaban henchidos con la propuesta de Freud y exploraban las posibilidades de lo inconsciente en la creación. Consideramos que el día de hoy no es menor la relación entre ambos campos.

En este cruce entre dos formas de saber, en esta frontera entre el psicoanálisis y las representaciones del arte y la cultura, surge una forma distinta de aprehender la verdad y el saber de lo inconsciente. Es una exploración plástica, poética, que articula ética y estética en el deseo.

...

³⁷⁷ Freud, Sigmund, "¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?", Obras Completas, Tomo XX, Amorrortu, Argentina, 2000, pág. 230

Inspirada en este espíritu investigador de Freud en relación al arte, consideré que especialmente con el cine el psicoanálisis tiene un territorio común.

Freud vio nacer el cinematógrafo, pero no se entusiasmó con él, hay testimonios de que le parecía, incluso, banal. Esta sucesión de fotogramas que crean la ilusión del movimiento no le interesó para pensar ni la clínica ni la cultura. La gente “cultura” de la época veía el invento de los Lumière más como una atracción de feria que como un arte.

Sin embargo el cine pudiendo ser uno más de los miles de inventos de finales del siglo XIX prosperó rápidamente convirtiéndose en uno de los espacios privilegiados de los relatos de nuestro tiempo.

Si uno puede perfectamente ver la llegada de un tren en una estación cualquiera, o la salida de los trabajadores de una fábrica cualquiera: ¿cuál es la emoción de verlo en una pantalla? ¿por qué tanto esfuerzo en registrar la vida, en intentar robarle a los objetos y a las acciones su verdad?

Más intenso es el gran éxito de la película de los hermanos Lumière de “la demolición de un muro”, donde la gente se emocionaba de la “reversibilidad” del acontecimiento³⁷⁸. La ilusión de una imagen donde un objeto podría volver una y otra vez ¿qué significa en el psiquismo? Preguntas que a Freud no le interesaron con el cine, pero que a otros analistas después de él, si.

La subjetividad contemporánea está entretejida con las imágenes y en un sentido especial con la narración cinematográfica. Recientemente ví en el consultorio como un niño juega y hace el tiempo detenido del héroe de *Matrix* (Neo); el superhéroe saltaba y en el aire hacía movimientos en cámara lenta, luego caía y retomaba la acción en tiempo normal. Esto difícilmente pasaba antes de la película “Matrix” que generó este ritmo para la acción suspendida con la cámara girando lentamente, cambiando la perspectiva, deteniendo el tiempo. Ahora este efecto es repetido en muchos filmes, dibujos y en el cine de animación y se ha convertido en parte del lenguaje del juego de los niños. ¿Qué objeto se intenta atrapar, bordear, en esa “suspensión” en el tiempo de la acción?

³⁷⁸ Ignacio Anasagasti apunta bien en relación a este pequeño filme que es la constatación de que un objeto ha de perderse para poder encontrarlo.

El analizante juega con las herramientas de su época y la analista inviste el juego con elementos de su propia transferencia cultural.

La principal línea de trabajo metodológica es que el cine es un modo de investigación sobre la materia humana, que cuando hace frontera con el psicoanálisis produce un modo peculiar de mirar los conflictos y cauces del deseo y el amor. A esto le hemos llamado “epistemología de las fronteras”.

Hice un recorrido histórico en la tesis que justifica el trabajo entrelazado del cine y el psicoanálisis. Ambos campos se han nutrido mutuamente desde sus comienzos y mantienen un diálogo constante desde entonces. Luis Buñuel, Woody Allen y Alfred Hitchcock son emblemáticos en este tema, pero no son los únicos.

La relación entre el cine y el psicoanálisis no es sólo teórica ni unilateral en tanto que el psicoanálisis permitiría pensar el cine, sino que el cine con su manejo estético aporta algunas luces sobre las causas del vínculo pasional, amoroso y deseante.

El cine encontró el camino para sumarse a esa intención del lenguaje de captar un objeto que, sin embargo, se perdió, se ha de perder y se evoca. Y algunas veces ha encontrado el modo en que la imagen en movimiento dice lo indecible del amor.

...

La relación sexual no tiene equivalencia ni proporción y “no cesa de no escribirse” dirá Lacan, pero también afirmará que haciendo ciertos trayectos contingentes, deseantes algo “cesa de no escribirse”; algo se inscribe en el sujeto y el amor se vuelve una insistente escritura; algo, dice el autor “... no cesa de escribirse, no cesa, no cesará”.³⁷⁹ El amor insistirá a través de las marcas del deseo (es el punto de suspensión entre lo contingente y lo necesario).

³⁷⁹ “Por otra parte definí la relación sexual como aquello que *no cesa de no escribirse*. Hay allí imposibilidad... Es, asimismo, que nada puede decirlo: no hay, en el decir, existencia de la relación sexual...

La contingencia, la encarné en *el cesa de no escribirse*. Pues no hay allí más que encuentro, encuentro, en pareja, de los síntomas, de los afectos de todo cuanto en cada quien marca la huella de su exilio, no como sujeto sino como hablante, de su exilio de la relación sexual... ilusión de que algo no sólo se articula sino que se inscribe, se inscribe en el destino de cada uno, por lo cual, durante un tiempo, tiempo de suspensión, lo que sería la relación sexual encuentra en el ser que habla su huella y su vía de espejismo. El desplazamiento de la negación, del *cesa de no escribirse* al *no cesa de escribirse*, de contingencia a necesidad, éste es el punto de suspensión del que se ata todo amor.

Todo amor, por no subsistir sino con *el cesa de no escribirse*, tiende a desplazar la negación al *no cesa de escribirse*, no cesa, no cesará.”, Lacan, Jacques, El seminario, libro 20, Aún, Paidós, Buenos Aires, 2006. Pp 174-175.

Este *no cesa, no cesará* de Lacan se reúne en un cruce con el “polvo serán más polvo enamorado” de Quevedo y en otro cruce con Wim Wenders y la condición perecedera de un cuerpo que sin embargo, puede tocarse, olerse, mirarse, estrujarse y que, con suerte, nos salva de lo absoluto de tánatos y la banalidad del mal.

Partiendo del concepto de libido (y de “*liebe*” en alemán) en Freud se complica el tema pues están reunidos el amor, la ternura, la sexualidad, el deseo y la sublimación.

Propongo pensar que hay un amor deseante o un amor que surge en el deseo como un instante donde sí hay encuentro, no con el Otro, sino con algo en el Otro. El deseo busca incesante una y otra vez y el amor lo pensamos en este trabajo, como los puntos de almohadillado en cada historia deseante.

Muchas veces en el texto freudiano el amor es pulsión yoica, narcisista; pero para el presente trabajo nos interesa la afirmación que hace en *Psicología de las masas y análisis del yo*, de que el amor hace excepción en la masa, que *irrumpe*, sale de ella: “el amor por la mujer irrumpe a través de las formaciones de la masa, de la raza, de la segregación nacional y del régimen de las clases sociales, consumando así logros importantes desde el punto de vista cultural”³⁸⁰.

El amor en este sentido se sitúa en lo singular, que surge con ímpetu como experiencia peculiar, que logra franquear el ideal del yo feroz y que marca al sujeto.

...

Hemos de pensar el cine como una memoria que hace relecturas de lo que inspiró en los poetas el cuerpo del Otro, lo inasimilable de la presencia del Otro, su rastro estético, sus huellas y sus objetos pero que se reinscribe en un lugar distinto con su propio lenguaje.

El cine es una memoria de las pasiones amorosas anteriores, pero una memoria viva que como en la carta 52 de Freud³⁸¹, transcribe, re-ordena y re-escribe con los

³⁸⁰ Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Obras Completas, Tomo XVIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p 134

³⁸¹ Freud escribe a Fliess: *Tú sabes que trabajo con el supuesto de que nuestro mecanismo psíquico se ha generado por estratificación sucesiva, pues de tiempo en tiempo el material preexistente de huellas mnémicas experimenta un reordenamiento según nuevos nexos, una retranscripción {Umschrift} [...] la memoria no preexiste de manera simple, sino múltiple, está registrada en diversas variedades de signos [...] yo no sé cuántas de estas transcripciones existen. Por lo menos tres, probablemente más.* . Freud, Sigmund, *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904) edición completa*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986, pp. 218-227.

acontecimientos actuales las historias de amor. A la vez se enlaza y rompe con la tradición del amor pues, como el psicoanálisis, rompe con la eternidad y la bondad del amor y propone otras formas y otros destinos que corresponden a nuestra época de múltiples declinaciones imaginarias.

3. ¡Padre!, ¿no ves que filmo? (el amor y el padre)

Un padre no tiene derecho al respeto ni al amor, más que si está per(e)versamente orientado, es decir, si ha hecho de una mujer el objeto a que causa su deseo.

J. Lacan (rsi)

La práctica cotidiana en psicoanálisis tiene una complejidad que requiere más una partitura que una sola línea melódica de trabajo (una *particella* no alcanza). Si somos freudianos, el amor ha de pensarse en psicoanálisis persiguiendo las huellas de la infancia. ¿Cómo pensar el amor sin contar con los ecos del amor el deseo en el edipismo? El amor en los tiempos del Edipo, se trata también de las huellas de un primer momento amoroso del sujeto y de ese pasado amoroso en tanto se constituye en una insistencia siempre presente. Son por lo menos dos tiempos los implicados en la *Nachträglich* freudiana y eso tiene sus consecuencias en como pensamos al sujeto en el análisis: mínimamente, en dos tiempos, con relecturas constantes, dirigido a distintos personajes que lo han marcado y dividido en sus afectos. Por si fuera poco, el Edipo es una estructura donde investigamos la orquestación de cómo se declara un sujeto hombre o mujer, cómo se transmite entre generaciones el deseo y cómo se relaciona con el malestar cultural.

Si el Edipo freudiano me interesó para proseguir esta investigación, no fue por la presentación normativa y moralizante que se hace a los escolares; sino por la constatación de que el enigma del amor en la clínica, se reúne constantemente con la inevitable pregunta sobre la función paterna.

La función paterna ha sido extensamente comentada en su relación al deseo inconsciente pero tiene su punto de anclaje también en el deseo amoroso o en el amor que es posible situar de vez en cuando.

En el caso del psicoanálisis, la metáfora amorosa, implica la condición deseante que se aprenderá a través de la falta (oquedad) y según la hipótesis freudiana, trasponiendo el Edipo.

Proponemos que la metáfora del amor y la metáfora paterna en algún punto se cruzan. **¿Cómo se inscribe el amor? Y ¿qué es un padre?** son preguntas que se contestan si se articulan.

La investigación que me ha ocupado en el transcurso de los últimos años, esta plasmada en el despliegue del presente trabajo, con esos dos ejes temáticos: el amor y el padre. En este trabajo intento reunirlos. El cine se ha convertido en el principal dialogante en estos temas; pero también los mitos y los cuentos.

En esta ocasión se trata de una lectura personal del Edipo freudiano y el nombre del padre en Lacan y su posible relación con la inscripción del amor.

El padre o la “función paterna” y el Edipo, son la continuación de la investigación sobre el tema del amor, pues es posible verificar en la práctica la tenacidad y perseverancia con la que algunos analizantes y cineastas interrogan lo propio del amor a través de los ecos del amor que les precedió. Se interpela una y otra vez a esa *...realidad temblorosa y vacilante hecha del deseo de los padres*³⁸² que es el fundamento del sujeto y que despliega una re-construcción de escenas de amor deseante en las generaciones pasadas para tratar de escribir lo propio.

Uno de los primeros analizantes que me dio noticia de este tema fue el hombre de las ratas de Freud que en su temor neurótico reunía a su amada dama en un mismo punto con su padre. Ernst Lanzer temía que a su padre y a su dama les sucediera el mismo tormento de las ratas, o que tropezaran con la misma piedra en el camino. Si bien se ha destacado mucho el gozo que conlleva pensar esos tormentos, me interesó más el hecho de que este hombre con sus síntomas y fantasías pusiera en el mismo sitio a la mujer y al padre.

Por eso cuando Ricardo Saiegh contó en alguna reunión un “chiste judío”, dice él, me quedé conmovida: Saiegh decía en esa ocasión lo siguiente: “lo de Freud es un chiste judío: Cuando Freud preguntó: *¿qué quiere una mujer?*, contestó: *un padre* y cuando se preguntó *¿qué es un padre?*, contestó: *el que soporta la pregunta de qué quiere una mujer*”. Ese chistecillo de Saiegh en su complejidad y sencillez impresionante,

³⁸² Parafraseando a Lacan que en algún momento dice algo así.

me dio una pista sobre ese hombre de las ratas que en la melodía horizontal se dirigía a su dama y en la armonía vertical se refería a su padre. Es en la intersección donde oímos el acorde del amor y la genealogía.

...

La interrogación por el Edipo y el amor está constantemente planteada en el cine de ficción, pero es impresionante la cantidad de documentalistas que realizan su opera prima en relación a su padre, su abuelo o su historia familiar.

Este hecho abre una complejidad enorme en el tema: hay que preguntarse por esta inquietud de documentar la filiación. Por qué investigar la propia historia generacional con una cámara en mano, construir un guión, armar una historia y luego, llevarla a lo público. Qué efectos subjetivos tiene filmar fotos, entrevistas, calles y datos del pasado de los padres; editarlos y mostrarlos.

¿Es el mismo resultado de ir con un analista, relatar el Edipo y que el analista sea el encargado de los cortes con los que se arma el montaje final? ¿Ahí en ese montaje sobre el padre se inscribe y se escribe algo que permite el amor?

...

Algunos de los relatos que encontré en los documentales son de una belleza extraordinaria en el tejido que hacen de la genealogía y el amor.

Juan Carlos Rulfo en búsqueda de la historia de su padre, encuentra otras historias de amor y la voz de su madre; luego junto con Hagerman indaga los efectos de los padres inmigrantes y las familias separadas; Alan Berliner hace de su vida personal, y del divorcio de sus padres un laboratorio documental; Jose Buil y Marisa Sistach construyen un modo de filiación, con el tesoro de significantes que representan los retazos de películas caseras del abuelo paterno; Capó y Villalvazo entran en el trayecto de un hombre indigente que vaga por las calles con una cámara después de haber dejado a su familia.

En los documentales seleccionados podemos destacar:

1. La pregunta por la historia de un padre que culmina en una creación propia.
2. Los trayectos y migraciones de una genealogía política paterna: entre ciudades, países, culturas: De Apulco a Comala, de México *al*

Norte, de Rusia a Estados Unidos, de Valencia a Papantla y de Italia al Paso Texas.

3. La función de la cámara como una especie de amortiguador o velo sobre lo real de la experiencia de la paternidad. La mirada no en plenitud sino editada, armada, contada, hecha relato a través de un aparato exterior al cuerpo; que permite entretener amor y genealogía.
4. El anudamiento (en el sentido estructural) a través de ciertos objetos pulsionales de los padres y abuelos: la voz de Juan Rulfo y de su amada, los objetos cotidianos y el cuerpo de Oscar Berliner, el olor de la vainilla y los voladores de Papantla para el abuelo y el padre de Buil y la música para Paganini.

Lacan en el seminario 11 destaca el recorrido de la pulsión. Algo de la pulsión se dirige al Otro y luego de bordear algún objeto en él, hace un retorno. La pulsión que es parcial, no dice en sí misma nada de lo que significa ser hombre o mujer, ni de vivir en la cultura o de ser un hijo o un padre; para ello habrá que ir al campo del Otro, a la cadena de significantes y realizar ahí la tendencia sexual en el amor.³⁸³

Para nuestro trabajo diremos que se trata de algo de la pulsión que se enlaza al Edipo y también viceversa, el Edipo pierde su exceso de imaginario al enlazarse con la pulsión.

Curiosamente, las historias sobre “el padre”, son historias que tienen su punto de almohadillado en el amor y el deseo del padre por una mujer, en el deseo del padre buscando a una mujer a través de un olor, un sonido, una imagen, etc. Donde cesó esa búsqueda hay indigencia.

Para este trabajo la pulsión enlazada al *deseo amoroso* y la historia del *padre* son temas que se vinculan y se estructuran.

³⁸³ Lacan propone que la pregunta de Freud es si el amor realiza la tendencia sexual; partiendo de que la pulsión es parcial y por lo tanto, no representa la totalidad de la tendencia sexual.

Los documentales tienen un énfasis en el encuentro con lo que el padre amó y también las pistas que dejó su deseo.

Mi hipótesis es que estos documentales logran armar un relato no lineal sobre el padre sino que se trata de la presentación de un padre hecho de fragmentos, de trozos, de voces y si estos collages tienen un sentido narrativo es en relación a los recorridos de la pulsión y el deseo, a través de los registros de la voz del padre, su mirada y su deseo por una mujer. He ahí lo que llamamos *padre-pedacera*.

Propongo que cada uno ha de hacer algún relato, algún tejido, alguna Almazuela (patchwork), o una obra compleja que le permita “hacerse” una versión del padre y que le permita “hacerse” hijo. Este relato puede tener estatuto de mito o de ficción pero requiere siempre un “montaje” más allá del ideal o la melancolía.

Parto de la hipótesis de Lacan de que toda la obra freudiana esta fundamentada en la pregunta de ¿qué es un padre? y que el mito sobre el padre es el centro de la doctrina en el análisis debido a la inevitabilidad de esta pregunta. Pero tomamos el mito en toda la complejidad por la que avanza Lévi-Straus y sus predecesores en la relación de lo sagrado, la estructura y la cura psicoanalítica.

El padre es un misterio en tanto es, lejano, incomprensible, humillado, autoritario, mítico o ausente; pero para el trayecto de un análisis interesa que se indague el enigma del padre en sus objetos o en su deseo (con la madre). Quizás por eso en el análisis hay también la construcción de un mito explorado en sus distintas versiones y una ficción sobre el padre que da estructura al deseo del analizante.

Freud pensaba que el análisis permitía a un sujeto amar y producir. Concluyo que producir y amar, no son experiencias separadas: al producir una obra en relación a las generaciones anteriores se alcanzan ciertas marcas de la historia amorosa que permiten hacer algo con uno mismo.

A veces es preciso versionar la historia familiar que nos precede para encontrar las marcas que permiten algún amor.

Pienso que si esos documentales son importantes y logrados como obras de arte, no es sólo por la gran genialidad de los directores sino porque se acercan al común impulso de indagar sobre los secretos y blancos de la historia anterior al nacimiento y que

quien busca encontrar hechos, falla: lo que se hallan son voces, fotos, videos, versiones, ecos que tendrán que editarse en algún lugar haciendo un relato propio.

Las curas analíticas son curas de amor decía Freud y agregamos que en algo son también *curas de un padre quilt*.

...

El presente trabajo es una puesta a prueba de los litorales donde se juntan distintas expresiones culturales, saberes y acontecimientos clínicos. Al mismo tiempo es el intento dar prueba de mi lectura de los textos psicoanalíticos y de mi quehacer cotidiano en el consultorio. De ahí que exploremos casos y decires del diván.

...

El consultorio de un analista no se sostiene por promover el ideal del amor o del padre pero es capaz, como el cine que nos interesa, de acompañar la transformación en la relación de cada sujeto con el Otro, de tal modo que pueda no desistir frente al deseo.

El psicoanálisis no sólo dialoga con la creación, sino que en sí mismo, no se sostiene sino por la vía del acto creativo. ¿Acaso no es una de nuestras mejores creaciones la de pasar -y hacer pasar a otros- de la neurosis ordinaria a la neurosis de transferencia? Ficcionalamos, imaginamos, narramos, construimos, inventamos así los más novedosos reencuentros e inscripciones en el amor y su genealogía.

AGRADECIMIENTOS

Aunque el presente escrito trata de un recorrido personal, esta investigación no es individual pues se trata de mi propia almazuela, mi propio patchwork: es el tejido de mis diálogos y aprendizajes en transferencia y en distintos espacios.

Tengo que agradecer la trayectoria de la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987 de la que formo parte desde 2007. Aún habiendo cruzado el océano y viviendo en México, mis colegas de esa asociación han permitido mi presencia en la distancia y la posible continuación de lo que algunos llaman formación. En la tesis hago constantes menciones al seminario de investigación de la Fundación, pues ha representado para mi la relación con un psicoanálisis riguroso pero vivo, en movimiento constante, en vez de acabado y esquematizado. De modo entrañable debo mucho a cada conversación y discusión con quienes están o han estado en la Fundación: Ignacio Anasagasti, Remedios Arroyo, Andrés Brunelli, Mabel Dorin, Dina Fariñas, Javier Frere, Roberto García, Karina Glauberman y a Ricardo Saiegh. Sus enseñanzas son invaluable.

Reconozco la influencia del doctorado de la Universidad Complutense de Madrid por su apertura a pensar el psicoanálisis con la cultura. En especial al curso de Gerardo Gutiérrez que con su estilo cercano e inteligente defendía una investigación en relación a los relatos populares, enlazando la complejidad de los textos psicoanalíticos y la clínica. Así fue también en el curso con Eduardo Chamorro que destinaba tiempo y método a la poesía. La enseñanza de Mariano Rodríguez de filosofía, me abrió la posibilidad de ver al psicoanálisis desde una perspectiva más amplia y crítica; y los cursos externos a los que asistí de oyente con Jorge Marugán, estimularon mucho la discusión sobre Lacan.

En el doctorado encontré también amigos y compañeros de viaje para pensar las expresiones de la cultura. En particular Toya Arechabala que a la vez hace y piensa la música, con su investigación sobre José Alfredo Jiménez ha sido una gran dialogante.

A Miguel Marinas le agradezco su generosa amistad y sabiduría, además de los seminarios y conferencias compartidas. El texto que escribí llamado “Lejano como un padre” y el curso que dictamos juntos en la Universidad Iteso de Guadalajara, fueron una fuente de inspiración para este trabajo.

Agradezco también:

A la hoy disuelta asociación de analistas en México (Red Analítica Lacaniana) por la que comencé un trayecto en el psicoanálisis.

A Antonio Sánchez y Elena Arce que me abrieron un espacio en el Iteso y en Espacio Psicoanalítico, respectivamente, para desplegar una enseñanza donde he aprendido mucho.

A Liliana Donzis por su compañía y transmisión en la clínica con niños.

A mis amigos y compañeros en la maestría de cine en Guadalajara: Mauricio Bidault, Arturo Garibay y Gabriela Ruvalcaba, por tantas veces que les pregunté cosas y me contestaron, por sus documentales, sus críticas de cine, sus clases de cine, su valor y su pasión en por el cine.

A Franklyn Dunne por la ayuda en la traducción con discusión incluida.

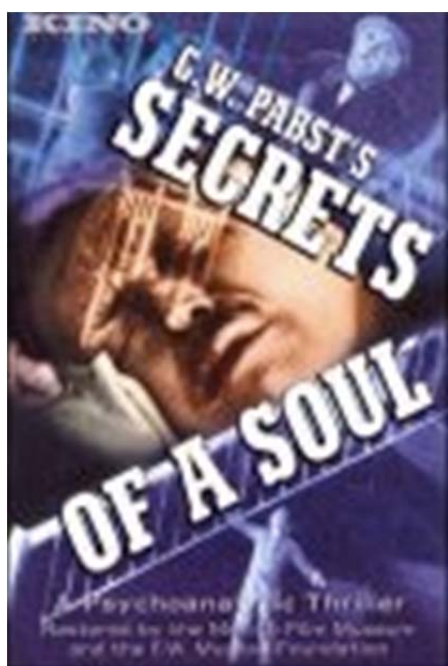
A Rodrigo por dar conmigo en la vida ese complicado paso del amor a la paternidad y luego viceversa.

A mis hijos Marina y Mauro, por complejizar el tema con su palpitante y querida presencia.



384

³⁸⁴ Caravaggio, "El sacrificio de Isaac", 1603. Galería Uffizi, Florencia, Italia.



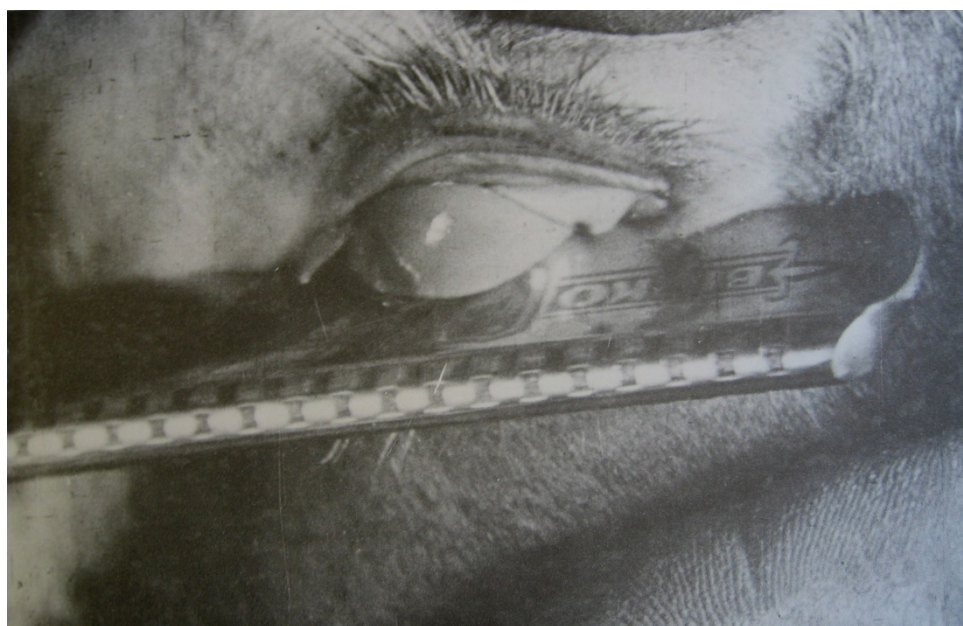
385



386

³⁸⁵ Cartel de “Secretos del alma” de Pabst, alemania, 1926, donde se lee la leyenda: Triller Psicoanalítico.

³⁸⁶ Fotograma de “Secretos del alma”.



387



388

³⁸⁷ Fotograma del *Perro Andaluz*

³⁸⁸ Fotografía: Salvador Dalí y Luis Buñuel durante la filmación de la película *Un perro andaluz*.



389



390

³⁸⁹ Fotograma de *Los olvidados*, Luis Buñuel (1950)

³⁹⁰ Fotograma de *Los pájaros*, Hitchcock (1963)



391



392



393

³⁹¹ Fotograma de *Del Olvido al no me acuerdo*

³⁹² Fotograma de *Nobody's Business*

³⁹³ Fotograma del *Blues de Paganini*.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAQUI, Lidia, *Intrincaciones: familia y sociedad*, Revista “Psicoanalítica”, no. 13: “los complejos familiares”, Buenos Aires 2009

ALTMAN, Rick.

Los géneros cinematográficos, Paidós, Barcelona, 2000.

Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis en Archivos de la Filmoteca no. 22, Febrero 1996

ANASAGASTI, José Ignacio, *Los caminos del psicoanálisis*, Quantor Ensayos, Madrid, 2013.

ANTOLOGÍA de poesía hispanoamericana: palabravirtual.com.

APULEYO, Lucio, *El asno de oro*, libros IV y V, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1983.

BASILE, Giambattista, *El cuento de los cuentos*, vol. II, Ediciones Siruela, España, 1995.

BAUTISTA, Josefina, “Alteraciones corporales en el cuerpo del hombre prehispánico”, Dirección de Antropología Física, INAH, México, 2007, en: <http://noeguzmanflores.wordpress.com/2007/01/24/mexico-antiguo/>

BENJAMIN, Walter, *El Narrador*:
<http://interregno.org/sites/default/files/libreria/WALTER-BENJAMIN-El-Narrador.pdf>

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo, Barcelona, 1995

BETTEO, Barberis, Mario, *La verdad es un personaje queer* en la revista electrónica “La docta ignorancia”:
<http://ladoctaignorancia.com.ar/index.php/component/content/article/77-sample-data-articles/artuculos/126-la-verdad-personaje-queer> , visto el 6 de enero de 2015.

BORDWELL, David. *Significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Paidós, Barcelona, 1996.

CALVINO, Italo en *Cuentos Populares Italianos*, Siruela, España, 2001

CAMARENA, Julia, *Cuentos Tradicionales de León*, vol I, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

CASTORIADIS Cornelius - AULAGNIER Piera: *La violencia de la interpretación*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

CASTRO, José Luis. *Alfred Hitchcock*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000

DE LA COLINA, José y PÉREZ Turrent Tomás. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, CONACULTA, México, 1996

DEL CONDE, Teresa. *Arte y Psique*, Plaza & Janés, México, 2002.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós, España, 1984.

DONZIS, Liliana, “Perversión polimorfa infantil”: <http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=800>, visto en 24 de octubre de 2013.

DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock. El arquitecto de la angustia*, Taschen, Barcelona-Italia, 2003

DURKHEIM, Émile: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Ediciones Akal, Madrid, 2007

EIDELSZTEIN, Alfredo *Los conceptos de alienación y separación de Jacques Lacan*, en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/12223>, visto el 7 de octubre de 2013

EISENSTEIN, Sergei, *La forma del cine*, Siglo XXI, México, 1999.

ENCICLOPEDIA: *El arte del siglo XX (1900-1949)* tomo I, pp.358, ed. Salvat, Barcelona, 1990.

ESPAÑA, Pablo y ALQUICIRA Mario (comp.). *Psicoanálisis y cine. Antología del cine comentado y debatido*, CPM, México, 2002

ESPINOSA, A.M., *Cuentos Populares Españoles*, tomo I y II Consejo Superior de Inves-
tigaciones Científicas, Madrid, 1988.

ESPINOSA, A.M. (hijo), *Cuentos Populares De Castilla y León*, tomo I y II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1988

FIESCO, Robert, “El documental, nuevo cine de ficción: Entrevista con Everardo González”, en Revista de Estudios Cinematográficos, Numero, 32: “Documental actual en México”; CCC, UNAM, Mexico, 2008

FORRESTER. John: *Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*. FCE, México, 1995.

FRERE, Javier: *Ensayos y relatos: sobre la articulación del tiempo en la estructura*, Quantor Ensayos, Madrid, 2014.

FREUD, Sigmund.

Análisis de la fobia de un niño de cinco años (El pequeño Hans), Obras completas, tomo X, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.

A propósito de una neurosis obsesiva (1909), Obras Completas, Tomo X, Amorrortu, Buenos Aires, 2000

Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904) edición completa, Amorrortu, Buenos Aires, 1986

Conferencias de introducción al psicoanálisis, Obras Completas tomo XVI, Amorrortu, Argentina, 1999.

Construcciones en el análisis, (1937), Obras Completas, tomo XXIII, Amorrortu, Argentina 2001

El creador literario y el fantaseo (1908), Obras completas, tomo IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1999.

El malestar en la cultura, Obras Completas, Tomo XXI, Amorrortu, Buenos Aires, 1998.

El motivo de la elección del cofre, Obras Completas, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Introducción del narcisismo, Obras Completas tomo XIV, Amorrortu Editoriales, Buenos Aires, 2000.

La interpretación de los sueños, Obras completas tomos IV y V, Amorrortu, Buenos Aires, 2000.

La Negación, Obras Completas, Ed. Amorrortu, Tomo XIX. Argentina, 2000

Lo ominoso (1919), Obras Completas, Tomo XVII, Amorrortu, Argentina, 1997

Materiales del cuento tradicional en los sueños, Obras Completas, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Moisés y la religión monoteísta in *Obras completas*, tomo XXIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Notas sobre la pizarra mágica, (1924), OC, tomo XIX, Amorrortu, Buenos Aires, 1997

Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis, Conferencia 35, “En torno a una consmovisión”, *Obras Completas*, Tomo XXII, Amorrortu, Argentina, 2000.

Psicología de las masas y análisis del yo, *Obras Completas*, Tomo XVIII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001

Psicopatología de la vida cotidiana, *Obras Completas*, tomo VI, Amorrortu Editores, Argentina, 2001.

¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?, *Obras Completas*, Tomo XX, Amorrortu Editores, Argentina, 2000.

Pulsiones y destinos de pulsión (1915), OC, tomo XIV, Amorrortu, Buenos Aires, 2000

Recordar, repetir y reelaborar (1914), *Obras Completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Sueños en el folklore, *Obras Completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Tótem y tabú, *Obras Completas*, tomo XIII, Amorrortu , Argentina, 2000.

Un recuerdo de infancia en “Poesía y Verdad”, *Obras Completas*, tomo XVII, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

GARATE, Ignacio;

La función simbólica de los pares en la formación del psicoanalista. En Costelade y otros: "Hacerse psicoanalista. Las formaciones de lo inconsciente", Alianza Editorial, Madrid, 1999

Modernidad y posición filial, en Marinas, Miguel (coord.) *Lo político y el psicoanálisis: el reverso del vínculo*, Biblioteca Nueva, España, 2008.

GAY, Peter, *Freud, Vida y legado de un precursor*, Paidós, España, 2010

GERBER, Daniel.

Fosca o la fascinación por lo horroroso, México, 2005,
www.espaciospsicoanaliticos.com

Una ética que no es del sacrificio en: Escritos de la Red, Ediciones de la Noche, México, 2004.

Una (necesaria) crítica de la noción de género desde el psicoanálisis:
http://www.youtube.com/watch?v=VSg_8Pa97wo México, 2013

GLAUBERMAN, Karina: *Familia y fraternidad. La caja de música*, texto inédito de circulación interna de la Fundación Psicoanalítica Madrid/1987

GOUX, Joseph, *Edipo Filósofo*, Editorial Biblos, Argentina, 1999

GRIMM, J y W., *Cuentos de niños y del hogar*, Anaya, España, 1985

GUTIERREZ, Gerardo, *Estudio Psicoanalítico de Cuentos Infantiles* (Tesis Doctoral), UCM, Madrid, 1993

GUTIERREZ, Gerardo, *La interpretación en la cura psicoanalítica y sus condiciones de posibilidad: la asociación libre, la escucha analítica y la transferencia*; Revista de Psicoterapia y Psicosomática. Dialnet, España 1994:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4057855>

GUTIERREZ, María, *Cuentos Populares de España*, Narrativa, España,

HADDAD, Gerard, *El día que Lacan me adoptó, Mi análisis con Lacan*. Letra Viva, Argentina, 2007

HARARI, Roberto. *Polifonías del arte en psicoanálisis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998

HUNT, Robert Edgar, *El lenguaje del film*, Parramón Ediciones, Barcelona, 2011.

JULIEN, Philippe. *Dejarás a tu padre y a tu madre*, Siglo XXI, México, 2002

KONIGSBER, Ira; *Diccionario técnico de cine*. Ediciones Akal, Madrid, 2004.

KRACAUER, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Ediciones Paidós, Barcelona (1995)

LACAN, Jacques

Del símbolo y de su función religiosa, Paidós, Argentina, 2009

Dos notas sobre el niño, en *Intervenciones y textos*, Manantial, Argentina, 2010

El mito individual del neurótico, Paidós, Buenos Aires, 2009.

El seminario, Libro I: *Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Argentina, 1996:

El seminario, Libro II: *El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Paidós, Argentina, 2001.

El seminario, libro III, *La psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 2001

El seminario, libro IV, *La Relación de Objeto*, Paidós, Buenos Aires, 2005

El seminario, libro V, *Las Formaciones del inconsciente*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

El seminario, Libro VII: *La Ética del psicoanálisis (de noviembre de 1959 a julio de 1960)*, Paidós, Argentina, 2000.

El seminario, Libro VIII: *La transferencia (de noviembre de 1960 a junio de 1961)*, Paidós, Argentina, 2004.

El seminario, *La identificación*, libro IX, versión inédita, Buenos Aires, 2009

El Seminario X *La Angustia*, Editorial Paidós, Argentina, 2006.

Seminario 10 bis, *Los nombres del padre*, inédito.
<http://users.atw.hu/lacanist/ford/Jacques%20Lacan%20-%20Los%20Nombres%20del%20Padre%20Seminario%2010.pdf>

El seminario, libro XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2003,

El seminario, libro XX, *Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2006

El seminario: RSI, Curso de 1974 – 75. En *Orniricar?*, Publicación del Champ Freudien, Ediciones Petrel, España, 1981.

El seminario, libro XXII, “R.S.I.”, Versión Crítica de la EFBA, revisada por Ricardo E. Rodríguez Ponte, Argentina, 1989.

El seminario: *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*, 1976 (inédito).

El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma, Escritos 1, Editorial Siglo XXI, México, 1996.

Función y Campo de la palabra, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1984

Intervenciones y Textos 2, Manantial, Argentina, 2010.

Intervención sobre la transferencia, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1998.

Intervención tras una exposición de Claude Lévi-Strauss en la Sociedad Francesa de Filosofía, “Sobre las relaciones entre la mitología el ritual, con una respuesta de este, Paidós, Buenos Aires, 2009

La cosa Freudiana o sentido del retorno a Freud en Psicoanálisis, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1998

Juventud de Gide, o la letra y el deseo, Escritos 2, Siglo XXI, México, 1999.

Subversión del Sujeto y Dialéctica de su deseo, Escritos 2, Siglo XXI, México, 1999

LE GAUFEY, Guy, *El objeto a de Lacan*, El cuenco de la plata, Buenos Aires, 2013.

LEVI-STRAUSS, Claude

La eficacia simbólica, en *Antropología estructural* 41, Paidos, España, 2000

La estructura de los mitos, en *Antropología estructural* 41, Paidos, España, 2000

MALINOWSKI, Bronislaw

El mito en la psicología primitiva, en *Magia, Ciencia, Religión*, Ariel, Barcelona 1994.

El mito en la psicología primitiva: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/08/bronislaw-malinowski-el-mito-en-la.html> visto el 1 de agosto de 2014.

MARINAS, Miguel

Lacan y la comunidad de lo inconsciente. Ensayos de ética y política, Mar por Medio, Argentina, 2011

La ciudad y la esfinge. Contexto ético del psicoanálisis, Editorial Síntesis, Madrid, 2004

MARCEL, Mauss, *Sociología y Antropología*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

MATALLANA, Luisa M., “Presentación de Dos notas sobre el niño de Lacan”, http://www.lituraterre.org/Iletrismo-Dos_notas_sobre_el_nino-de_Jacques_Lacan.htm, Colombia, 2007.

MÉNDEZ, María. *Psicoanálisis () Cine: montaje paralelo*. En *Fluctuat* no. 2: “Lo actual en psicoanálisis, condiciones de su práctica.”, Letra Viva, Buenos Aires, 2004.

MELIÁN, Alvaro. *El romanticismo literario*, Ed. Columba, Buenos Aires

METZ, Cristian, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós, Barcelona, 2001

MORALES, Helí. *Sujeto del inconsciente. Diseño epistémico*, Ediciones de la Noche, México, 2001.

MULVEY, Laura. *Visual Pelasure and Narrative Cinema*:
http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf, visto el 13 de mayo de 2015.

NIN, Anaïs. *Incesto. Diario amoroso (1932-1934)*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004

NOVOA, Victor y MONTES, Raquel: *Freud, Proust, Benjamin: Psicoanálisis y Filosofía de la Historia en Síntesis Inconstruible*.
<http://www.latindex.ucr.ac.cr/reflexiones-87-2/rfx87-2-09.pdf>, visto el 9 de septiembre de 2013.

PAECH Anne y Joachim. *Gente en el cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

PAEZ Díaz Laura, compiladora: *Pensamiento social británico: ensayos y textos*, UNAM, México, 2004.

PAOLA, Daniel:

¿Decadencia del padre?, en *Psicoanálisis y Hospital*, vol. 15, Número 30, Buenos Aires, 2006

Hombre, mujer, cuerpo, Trazo Unario, Revista de la Red Analítica Lacaniana de México: <http://www.trazounario.com/trazounario6.pdf>, visto el 10 de octubre del 2013.

PASTOR Cruz, José Antonio, “Corrientes interpretativas de los mitos (1998)”; en *La conciencia de Pinocho-Filosofía*: <http://www.uv.es/~japastor/> Visto el 1 de agosto de 2014.

PAZ, Octavio.

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo, Joaquín Mortiz, México, 1975

Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Barcelona, 2000

- PINEL, Vincent, *El montaje: El espacio y el tiempo del film*, Paidós, Barcelona, 2004
- PLATON, *Diálogos Socráticos*, CONACULTA, Océano, México, 1999.
- PORGE, Erik, *La transferencia a la cantonade*, Revista “Littoral”, Editorial la torre abolida, Argentina, 1990
- PRINZHORN, *El sentimiento esquizofrénico del mundo*, Enciclopedia “El arte del siglo XX (1900-1949)” tomo I, Barcelona, Salvat, 1990
- QUEVEDO, Francisco, *Poesía Completa*, Madrid, Aguilar, 1967
- QUINTEROS, Andrés, “*Violencia familiar: hombres agresores. Sujeto y pasaje al acto*”.
http://nucep.com/wpcontent/uploads/2012/09/Andres_Martin_VIOLENCIA_FAMILIAR.pdf, visto el 22 de octubre de 2013
- RIEDER, Ines; VOIGTH, Diana: *Sidonie Csillag. La joven homosexual de Freud*, EPEL, Buenos Aires, 2004.
- RILKE, Rainer María, Elegías de Duino, tomado de http://www.literatura.us/idiomas/rmr_duino.html el 3 de septiembre de 2013.
- RODRIGUEZ, A, Antonio, “Cuentos al amor de la lumbre”, Ediciones Generales Anaya, España, 1983
- ROMANQUERA Joaquim y THEVENET Homero. *Fuentes y documentos del cine*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- ROSALES, Javier1912, *El viraje de Freud*, Revista: “Carta Psicoanalítica”, Número 5, México, 2004: <http://www.cartapsi.org/spip.php?article164>
- ROUGEMONT, Denis, *El amor y occidente*, Editorial Kairós, Barcelona, 1997
- ROUDINESCO, Élizabeth y PLON, Michel: *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Argentina, 2003
- ROUDINESCO, Élisabeth.
Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento. FCE, Colombia, 2000.
La familia en desorden, Anagrama, Barcelona, 2004.
- RULFO, Juan

Nos han dado la tierra, en: “El llano en llamas”, FCE, México, 1987

Pedro Páramo, FCE, México, 1987.

SANCHEZ, José A., *Cien Cuentos Populares Españoles*, Biblioteca de cuentos maravillosos, España, 1992.

SAIEGH, Ricardo

Enigmas del Inconsciente, Quantor Ensayos, Madrid 1989.

La verdad por existir en “La cuestión de la verdad y la transmisión en Psicoanálisis”, XVIII Jornadas de clínica psicoanalítica. Editorial Visión Libros, Madrid, 2009.

SAÑUDO, Erick, *Juan Carlos Rulfo: Hacer documental es entablar una gran conversación*, en Revista de Estudios Cinematográficos, Numero, 32: “Documental actual en México”, CUEC, UNAM, Mexico, 2008.

TARKOVSKI, Andrey. *Esculpir el tiempo*. UNAM, México, 1993.

TARRAB, Mauricio: *Un corte en el tiempo del fantasma*, en Revista electrónica: Antroposmoderno, Argentina y Brasil: http://www.antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=668 visto el 21 de septiembre de 2013.

THOMPSON, Stith, “El cuento folklórico”, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972.

TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine*, Paidós, Barcelona, 2003

TONG, Diane (editor), “Cuentos Populares Gitanos”, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.

TRUFFAUT, Francois. *El cine según Hitchcock*, Alianza editorial, Madrid, 2000.

VEGH, Isidoro

Las letras del análisis ¿Qué lee un psicoanalista?, Paidós, Argentina, 2006

Sintoma, Sinthome, Nombres del padre, Revista Imago Agenda no. 108, Letra Viva, Buenos Aires, 2007:
<http://www.imagoagenda.com/articulo.asp?idarticulo=212>

VENDREL, Susana, *Referencia sobre el sacrificio en el seminario “Los nombres del padre”*,
<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=206&pub=4&rev=28&idarea=3> Barcelona, 2005.

VIDAURRE, Carmen

Aproximaciones analíticas a las letras del bolero: un enfoque literario.
Universidad de Guadalajara, México, 2005.

Murder Corp. Representaciones cinematográficas del asesino en serie.
Universidad de Guadalajara, México, 2002

ZAFIROPOULOS, Markos, *Lacan y Lévi-Straus o el retorno a Freud (1951-1957)*,
Manantial, Buenos Aires, 2006.

ZIZEK, Slavoj

El sublime Objeto de la Ideología, Siglo XXI, Argentina, 2003.

¡Goza tu síntoma!: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Buenos Aires:
Nueva Visión (2004).

FILMOGRAFIA

ALMODOVAR, Pedro, *Todo sobre mi madre*, España, 1999

BERGMAN, Ingmar. Suecia *Fresas Salvajes*, Suecia, 1956

BERLINER, Alan; *Nobody's Business*, E.U., 1996

BUIL, Jose y SYSTACH, Marisa, *La línea paterna*, México, 1995

BUÑUEL, Luis y DALI Salvador. *El perro andaluz*, Francia, 1928.

CAPÓ, Jordi, VILLALVAZO, David, *El blues de Paganini*, México, 2003

COCTEAU, Jean, *La belle et la bête*, Francia 1946

DASSIN, Jules. *Nunca en domingo*, Grecia, 1960

DULAC, Germaine. *La Coquille et le Clergyman*, Francia, 1926

FASSBINDER, Werner. *Berlin Alexanderplatz*, Alemania, 1980

GONZALEZ IÑÁRRITU, Alejandro. *21 gramos*, E.U.,

HITCHCOCK, Alfred

Frenzy, E.U.-Gran Bretaña, 1972

Psycho, E.U., 1960

Sabotage, E.U., 1936

Spellbound, E.U. 1945,

The Birds, E.U., 1963.

Vertigo, E.U., 1958

MORETTI, Nanni *La habitación del hijo*, Italia, 2001

OSHIMA, Nagisa, *El imperio de los sentidos*, Japón, 1976.

PABST, Georg Wilhelm, “Secretos del alma”, Alemania, 1926,

RULFO, Juan Carlos, *El abuelo Cheno y otras historias*, Mexico, 1995.

RULFO, Juan Carlos, *Del olvido al no me acuerdo*, México, 1999.

RULFO, Juan Carlos / HAGERMAN, Carlos; *Los que se quedan (el otro lado de la historia)*, México, 2008

WENDERS, Wim, *Las alas del deseo*, Alemania 1987.

WIENE, Robert, *Das Kabinett des Doktor Caligari*, Alemania, 1919

OTRAS OBRAS

CARAVAGGIO, *El sacrificio de Isaac*, 1603. Galería Uffizi, Florencia, Italia

INGRES, Auguste Dominique, *Edipo y la esfinge*, 1808-27, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Louvre.

RESUMEN EN INGLÉS (SUMMARY)

a. Central aims

1. To articulate different knowledge: clinical, academic, popular and artistic: especially between cinema and psicoanálisis.
2. To study the validity of Oedipus in the current psychoanalysis and today cultural expressions
3. To demonstrate the importance of the concepts of “myth”, “fiction” and assembly in the contemporary narrative and in the course of a psychoanalysis.
4. To relate filiation and the creation
5. To propound a “centerless” way off thinking the father figure trough five cases of documentary film
6. To present the subject as a tissue with intergeneracional love and desire.

b. Approach

Proceeding from the Freudian premise of recalling as a way to enter into a less painful condition, this thesis explores the study of case histories and culture stories, especially documentary films, which build memory on everyday stories of the father and his “loving desire”³⁹⁴.

Acording Freud, memory is a relationship between an indelible script and a perception system that interrupts (as in magic blackboard); while there is constant rereading or rewriting of memories that insists through the unconscious oblivion.

³⁹⁴ [In Freud's texts it is not always clear the distinction between desire and love because both terms are linked with "liebe" in german. In Lacan however there are differences located. one important difference is that desire is metonymic while love is a metaphor. Say “loving Desire” is try to fish their meeting point in the experience. "The Double Flame" says Octavio Paz.](#)

Cinema and psychoanalysis have a long common history, which this paper explores to illustrate that both territories are part of a collective modern memory which makes the human experience pass through the Freudian *nachträglich*, where the traumatic traces are modified according to new scored, experiences and stories.

An articulated pass and the stories that are build on the couch take the status of myth or fiction in relation to memory. It is known that “myth” or “fiction” are not equivalent to untruth, but truths that are partially expressed (the truth is never complete) in the making of a narrative structure .

As for Cinema, film uses the montage to potentialize the image as wel as the the common actions previously placed frame, building a nonlinear truth.

c. Methodology

The proposed methodology lies upon within an *epistemology of borders* between the discourses of anthropology, culture expressions and psychoanalysis where a dialogue on the couch and cinema through myths, fictions and assemblies related to the role of the father and his loving-desire . You can also say that the paternal function that enables access to love and desire is deployed.

Approach to five documentary films about filiation of the late twentieth and early twentyfirst centuries as study cases: “Del olvido al no me acuerdo” Juan Carlos Rulfo (Mexico 1999); “Los que se quedan” by Juan Carlos Rulfo and Carlos Hagerman (Mexico, 2008), “Nobody's Business” by Alan Berliner (EU 1996) “El Blues de Paganini” by Jordi Bonnet and David Villalvazo (Mexico, 2003) and “La línea paterna” by Joseph Buil and Marisa Sistach (Mexico, 1995).

The inspiration of this thesis is the need for these filmmakers to join the filiation on the screen; not in a linear way, but making small stories with many voices, documents, pictures of the past, fragments of stories, lost family or even anonymous home movies (as in the case of Berliner). This artists are then edited and organizing their own work and their own name. It is a match to the psychoanalysis where

different versions in free association appear. The Desire it is personal matter but exists throw the woven among generations .

This work also incorporates a series of folk tales, full of fanciful images, cuts in the body and incantations; about princesses who access love through an absent father. The aim here is to explore femininity and the written text, but the elements of the story, access to love desire and father remain.

d. Main topics

1. The odds and ends father and the loving desire

As memory is an unattainable mark (the *uverdrängt*, S1) that returns with a series of fantasies, symptoms and creations that remind it; a father is, as well, an enigmatic carácter in his own structure and brand deeply . Such mark return in differents versions of a tale, myth, or fiction. And the constructions in this thesis is that also he returns as a patchwork itself of odds and ends; and becomes a collage, a series of fragments, with forgetfulness, memories voices, pieces of different times and places, echoes of migration and heartache.

The result is a subject confronted with a patchwork pieces father, an odds and ends father (padre *pedacera*) with whom everyone built his incomplete, nonideal, nonfixed future, but full of desire. In the center of the assembly, a detail of love will be the thrust force of each story.

Analysis of these and other cases from the clinic focuses on the articulation of the paternal function as a creative act of assembling that Ricardo Saiegh proposes for thinking the Oedipus: the existential fabric of sexual identification, generational identification and with the polis as well. At the same time the questions *What does a woman want?* and *What is a father?are part of the woven*. This assembly is not inherent in the father itself, but will be in charge of each subject act.

...

In psychoanalytic theory and in the patients discourse we continually linked analysands loving desire and filiation. Where the Rat Man, Shreber, Dora, little Hans and the Wolf Man, the themes are woven by Freud: In the case of Ernst Lanzer the lady and father are central characters in the plot of the neuroses; in the case of Dora, it

is the impotence of the father and the place of Mrs. K as desired and desiring woman. The Wolf-Man is traumatized by the primal scene between parents, while Schreber begins his outbreak when he becomes an authority figure and face the impossibility of being a parent. Meanwhile, little Hans goes back and forth between parents trying to find out what does the father with the mother.

In this work, as those patients of Freud, we deployed the question of what does the father with the lady: that is, with the loving desire.

The present writing is a reinterpretation of the Oedipus myth, *the myth of the father*. My point is that you have to think it like a wove, creation or a building of the subject of a messy and not resanable story. It is creating a fiction where the subject mounted (edited) his transgenerational grabbing him self, to certain (aesthetic) minimum elements of the Father's (love) story.

In this cases it is about:

- 1) A father like the one in Juan Carlos Rulfo's documentary: "Del Olvido al no me acuerdo", with a huge and insurmountable work. The filmmaker manages to extract the forgetfulness of memory, the man who was Juan Rulfo for the mother, other various stories, and his own name appears as a filmmaker.
- 2) A distant father who recalls and reveals the relationship with the social suffering and with the polyphonic journeys of thousand of inmigrants fathers in nostalgic trips (Juan Rulfo and Carlos Hagerman)
- 3) A parent who becomes depressed performative creation between interviews, genealogy and anonymous Films, in Nobody's Business (Alan Berliner)
- 4) A father who despite being foolish and destitute, conveyed something of his desire in music and image: The Blues of Paganini (David Villalvazo and Jordi Capó)
- 5) A father as a traveler flying with vanilla drive. "La linea paterna paterna" (José Buil and Marisa Sistach).

Somehow the filmmakers brought that freudian dream and say: "Father! Can't you see me filming?"

2. The camare function

The camera has a creative role in the film and very early in the foreground reinvents the relationship with the viewer. Sometimes it becomes a veil that allows approaching the unbearable.

In the cases that concern us, filmmakers make approaches to the details of the presence of the father, while in the air we hear the voices, testimonies and arguments over who was that man. For the current text, is a mindset the path of the drive to the Other without unify it.

The edition includes foreground and background detail that become essential in the search for the object of desire and makes the final assembly operation. Also, the analyst makes close-ups, going to the mystery of the Other's desire in their presentations of detail (partial) within the voice, the glance, dregs and representations of the uniqueness: the scars, smile, the blaze of the smile objects of the Mother, the object in the game, the transitional object, etc. The objects of the drive are no loose objects, but highlighted in the background of an Oedipal story; but approach them has its importance.

e. Conclusions

We take the fundamentals of the relationship and specifically the relationship with the father, but not only with the father, but with his desire, his remains (with his body) and his role as facilitator of the loving and creative commitment.

To deploy what the myth in culture and in the clinic; the place of fiction during a psychoanalysis, and the mounting as the strength of subjectivity's story.

Each of these elements (myth, fiction, assembly) in their specificity gives us news of the paths of a subject's narrative and his history that is aesthetically unique.

The myth links the subject with their community, throw beyond the individual; fiction gives access to truth itself and assembly makes it unique and quirky each work in film and outside it.

Collect different discourses, languages and histories allows us a complex look at the proposed of psicoanálisis wich is rewrite the memory without betraying the truth that is hosted on each one of us.

This thesis taking diferents discourses and expiriences at the same time it became my own patchwork.